HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE









HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

El acantilado de Etretat (Courbet). Louvre, París.



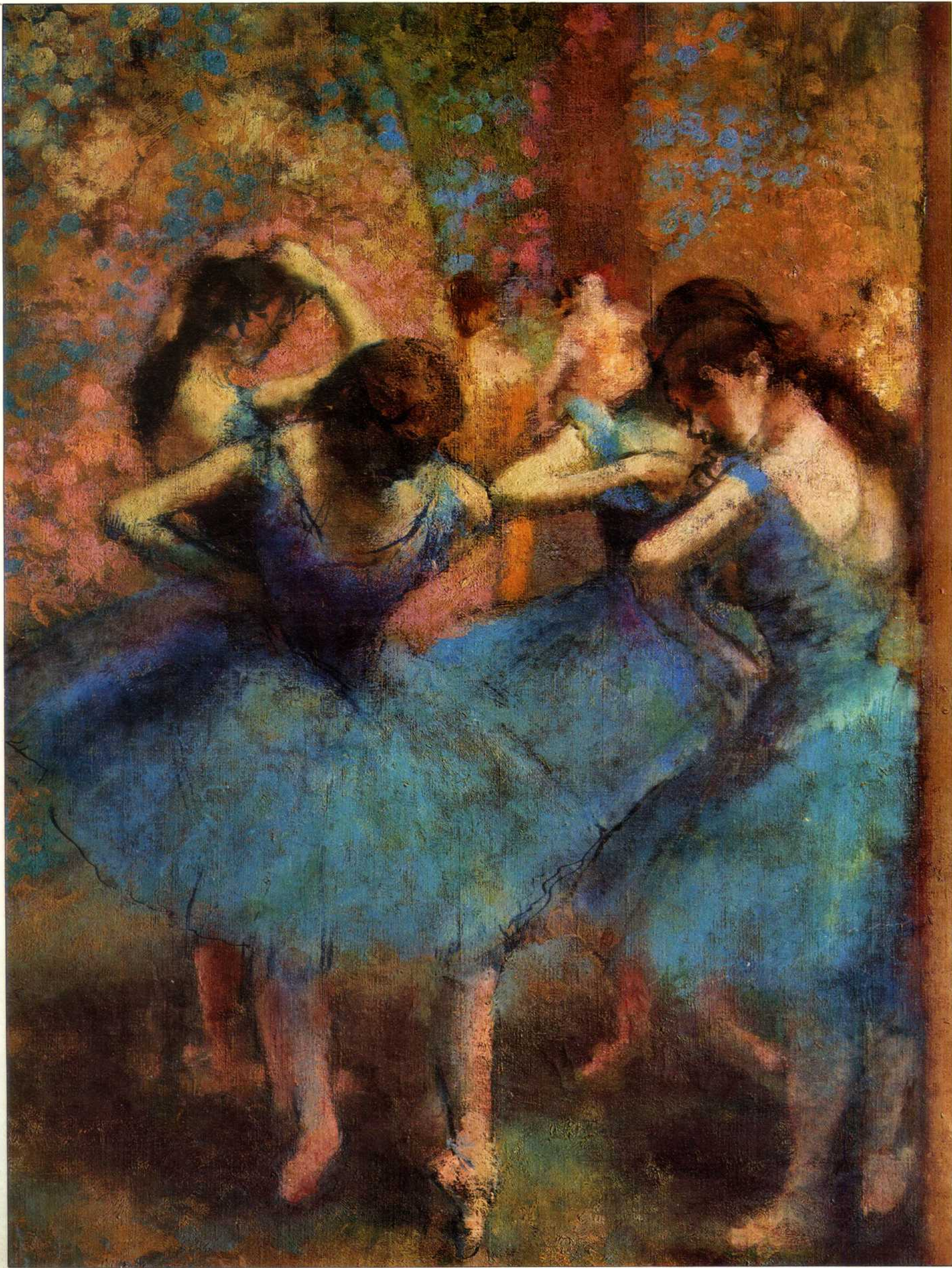
Autorretrato de Mengs. Col. Particular, Madrid.

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Volumen 6



sarpe



Bailarinas entre bastidores (Degas). Louvre, Paris.

Esta obra es una realización de la
División Grandes Obras de SARPE

Redacción

Coordinan la obra:
Juan San Miguel, Fernando Olmeda y Carmen Martínez-Ortiz Rey
Diseño:
Anita Sand.
Maquetación:
Belén Cela
Documentación:
Lucía Sánchez, Archivos Gráficos de SARPE
En portada:
María Luisa de Parma (Mengs). Museo del Prado, Madrid.

Edita

SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), Pedro Teixeira, 8. Madrid-20

Pinted in Spain - Impreso en España
Imprime: Alvi, Industrias Gráficas, S.A. - Manuel Luna, 13 - MADRID-20
ISBN: 84-499-7346-5 (tomo VI). ISBN: 84-7291-588-3 (obra completa) D.L.-M.965-1984



Las gallegas a la ventana (Murillo). National Gallery, Washington.

CONTENIDO

El volumen VI de la Historia Universal del Arte analiza el progresivo abandono, por parte de los artistas occidentales, de los modelos clásicos para crear unos estilos propios: Barroco y Rococó. A partir de este momento —siglo XVIII— se alternarán en el mundo del arte dos tendencias, unas veces yuxtapuestas y otras paralelas: la tendencia al realismo racional y objetivo —Neoclasicismo y Realismo— y la tendencia a la visión subjetiva de la realidad —Romanticismo e Impresionismo—. El triunfo de la segunda señalará el comienzo del arte moderno.

Estudios Mayores:

Manierismo
Barroco
Rococó
Neoclasicismo
Romanticismo
Impresionismo
Postimpresionismo

Estudios Menores:

La Asunción de la Virgen, por Tiziano
El techo del Palacio Barberini
El Hôtel de Soubise
Vierzehnheiligen (Catorce Santos)
El juramento de los Horacios
Pintura de paisajes
El estudio del artista, por Courbet
La visión después del Sermón,
por Gauguin



El condesito (Fortuny). Museo de Arte Moderno, Barcelona.


XXXVI

MANIERISMO


El salero hecho por Benvenuto Cellini para Francisco I de Francia; oro y esmalte sobre una base de ébano; altura 26 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



EL vocablo «manierismo» suele entenderse, por lo general, como referente al estilo artístico que predominó en Italia y el norte de Europa durante la mayor parte del siglo XVI.
Sus comienzos coinciden, aproximadamente, con la muerte de Rafael en 1520, y la desintegración del alto Renacimiento. El término deriva de la palabra italiana *maniera*, que originalmente quería decir sencillamente «estilo». Comenzó a estar vigente en el vocabulario de la historia del arte a comienzos de este siglo.
Las características principales del estilo manierista resultan difíciles de definir, ya que, incluso después de más de medio siglo de debate crítico, el término sigue siendo muy controvertido y no se ha alcanzado ningún acuerdo general sobre qué artistas y qué obras de arte del último período renacentista pueden, legítimamente, clasificarse como manieristas. En su acepción más amplia, el término se utiliza para abarcar todas las artes, e incluye figuras tan diversas como Miguel Ángel (1475-1564), Brueghel (c. 1525-1569) y Shakespeare (1564-1616). En su sentido más estricto, el término está restringido a una tendencia particular de las artes figurativas de Italia central hacia la mitad del siglo XVI, en cuyo caso sus exponentes más típicos serían pintores y escultores tales como Bronzino (1503-1572), Salviati (1510-1563), Vasari (1511-1573) y Benvenuto Cellini, (1500-1571). Entre estos dos extremos, se ha adelantado una enorme variedad de interpretaciones y, en vista de la confusión originada, algunos historiadores del arte contemporáneos han abandonado totalmente el concepto de manierismo, prefiriendo contemplar todo este período como una continuación ininterrumpida del alto Renacimiento. Los estilos practicados por los principales artistas hacia mediados del siglo XVI son marcadamente diferentes de los de Leonardo (1452-1519), Rafael (1483-1520) y el joven Miguel Angel. Además, se han aducido varios casos muy convincentes para demostrar la unidad fundamental del estilo manierista, a pesar de sus muchas contradicciones aparentes. Particularmente homogéneo es el grupo que estuvo activo en la corte florentina a mediados de aquel siglo, integrado por Bronzino, Salviati y los demás. El término «manierista» es sumamente apropiado a todos ellos, ya que la cualidad de *maniera* («estilo», también utilizado en el sentido de «estilismo») fue cultivada con toda intención. Aunque todavía es materia de controversia hasta qué punto estos artistas conscientemente estilistas deben tenerse como elementos centrales o como periféricos del estilo manierista en su totalidad (así como también hasta qué punto su arte refleja los problemas más amplios políticos, religiosos y artísticos de su época), la mayor parte de los historiadores del arte contemporáneos estarán, probablemente, de acuerdo en la legitimidad de aplicarles el término «manierista».
La obra de Bronzino *El Martirio de San Lorenzo* (en la iglesia de San Lorenzo, Florencia), pintada a fines de la década de 1560, debe mucho al alto Renacimiento de Roma, y en particular a las composiciones narrativas de múltiples figuras de Rafael en las *Stanze* del Vaticano y al despliegue de heroica desnudez en el techo de la Capilla Sixtina, pintado por Miguel Ángel. En verdad, algunas de sus figuras aparecen como citas específicas de estos prototipos prestigiosos, en particular la figura reclinada del propio San Lorenzo, que es una adaptación muy ceñida del *Adán* de Miguel Ángel. El artista comparte, asimismo, la preocupación de sus predecesores del alto Renacimiento por la antigüedad clásica, y exhibe una atención casi arqueológica por los detalles de los ropajes y la arquitectura romanos. Sin embargo, a pesar de estas referencias eruditas, la pintura tiene un carácter poco natural, excesivamente pensado, del todo ajeno al alto Renacimiento. La postura de San Lorenzo, tan expresiva cuando la utiliza Miguel Ángel, se ha convertido en simplemente decorativa y graciosa, completamente desproporcionada con la misma brutalidad del tema recogido y con su significado religioso. Igualmente incongruentes son las actitudes teatrales de los verdugos y espectadores del martirio, cuyas inverosímiles contorsiones y exagerada musculatura quedan acentuadas por su gratuita desnudez. La composición está excesivamente poblada, y como la arquitectura clasicista no se utiliza para evocar ninguna sensación coherente de espacio pictórico, el efecto parece el de una escultura en relieve, con los miembros de las figuras humanas componiendo un complicado diseño de formas sobre la superficie de la pintura. Este efecto es totalmente distinto al de una obra clásica del alto Renacimiento, como la obra de Rafael *La Escuela de Atenas* (Stanza della Segnatura, Vaticano), con su espaciosa amplitud y su lucidez de composición. En Rafael, la grandeza formal y la elevada idealización mantienen un contacto suficiente con la naturaleza para parecer completamente plausibles.
de Bronzino en la obra de la mayor parte de los artistas de Italia los gestos y las expresiones se han hecho descaradamente artificiales, y la verosimilitud se ha sacrificado a la consecución de rebuscados efectos de elegancia, virtuosismo y alusión erudita.
Existen llamativas analogías con el estilo del *San Lorenzo* del Bronzino en la obra de la mayor parte de los artistas de Italia central y de la Emilia que trabajaron a mediados del siglo. Pintores tales como Giulio Romano (1499-1546), Perino del Vage (1501-1547), Parmigianino (1503-1540), Salviati, Vasari, Jacopino del Conte (1510-1598), Daniele da Volterra (1509-1566) y Pellegrino Tibaldi (1527-1596) nos muestran una dependencia semejante del arte del alto Renacimiento, aunque, al mismo tiempo, lo deforman sutilmente para crear un género más complejo y artificial de belleza. En la obra de Parmigianino *La Virgen de la Rosa* (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde), los miembros y los ropajes se han estetizado para poder formar un diseño curvilíneo abstracto de una gracia extremada; las figuras están investidas de una sensualidad y elegancia no naturales, que contrastan perturbadoramente con el tema sagrado. Un tratamiento muy semejante se puede encontrar, en la escultura contemporánea, en las obras de Cellini, Niccolò Tribolo (1500-1550), Pierino da Vinci (c. 1530-1553), Bartolommeo Ammanati (1511-1592) y Vincenzo Danti (1530-1576), así como también en buena parte de la obra de Giambologna (c. 1524-1608). Igual que Bronzino, Danti representa *La decapitación de San Juan Bautist* (Baptisterio de Florencia) en un espíritu de ritual desapasionado, con una Salomé elegante a lo Parmigianino, que eleva su mano en actitud de ,do disgusto. Con un espíritu similar, el exquisito sale 1543-3, Kunsthistorisches Museum, Viena) que Benven Cellini hizo para Francisco I de Francia adapta la poder sa y trágica figura de la *Aurora* de Miguel Ángel (San Lorenzo, Florencia), para usarla como una figurita decorativa reclinada sobre un arco triunfal en miniatura.
Ésta y otras obras comparables podrían haber sido vistas por Vasari como encarnaciones perfectas de la *maniera*, que para él constituía una de las principales virtudes artísticas logradas por el siglo XVI. Como se define

El profeta Daniel, por Miguel Ángel; 1511. Capilla Sixtina, Vaticano.



en el prefacio de la tercera parte de las *Vite* (*Vidas de los artistas*), la *maniera* constituía aquellos medios por los que se podía lograr la belleza pura. En vez de imitar rutinariamente la ruda e imperfecta naturaleza, como habían hecho los artistas del siglo XV, los contemporáneos suyos, guiados por un innato sentido del estilo, imitaban sólo los más bellos modelos y elegían, cuando ello era preciso, incluso sólo las facetas más hermosas de éstos. De tal forma, el arte del Bronzino y de sus contemporáneos, dando un paso más en el proceso de refinamiento de los primeros años del siglo XVI, habría representado una prolongación lógica del estilo del alto Renacimiento. Vasari, Leonardo, Miguel Ángel y Rafael fueron también, en realidad, artistas supremamente dotados de un *maniera*. Una actitud semejante fue adoptada por Danti en su incompleto tratado *Delle Perfette Proporzioni* (sobre las Proporciones Perfectas; 1567), que en todos los casos invocaba el ejemplo de Miguel Ángel como la autoridad definitiva en todas las cuestiones artísticas.

La primera distinción historiográfica entre la generación del alto Renacimiento y la del Bronzino y Vasari fue llevada a cabo por el teórico clasicista Bellori en su obra *Vite de' Pittori (Vidas de los Pintores;* 1672). Interpretando el primitivo clasicismo barroco de Annibale Carracci (1560-1609) como un resurgir del verdadero espíritu de Rafael, en reacción contra el degradado rafaelismo y miguelangelismo del período intermedio, Bellori dio al término de Vasari *maniera* un sentido peyorativo, llamándolo «un caprichoso envanecimiento fundado en la rutina, más bien que en la imitación de la realidad». Para Bellori, Bronzino y su generación, eran menos estilistas que estilizados; tras haber perdido todo contacto con la naturaleza, su adopción de la «gran manera» fue simplemente amanerada. Esta actitud despreciativa hacia el arte de mediados y fines del siglo XVI habría de persistir durante la mayor parte de los siglos XVIII y XIX, en los que se usó el término *maniera* y los emparentados para referirse a lo que se consideraba una afectación desagradable y degenerada. No fue hasta la segunda década del siglo XX cuando se inició la rehabilitación del arte manierista. Esto se debió en parte a una división periódica sistemática de la historia del arte renacentista, de acuerdo con los estudios llevados a cabo por H. Wölfflin y otros, y, en parte, también siguiendo un cambio de gusto hacia los estilos artísticos no clásicos y postclásicos. Las dos contribuciones más influyentes de esta nueva evaluación positiva del manierismo como concepto artístico fueron unos ensayos cortos de Max Dvorak (1920) y de Walter Friedländer (1925), que originalmente fueron unas conferencias de ambos autores. Por estas mismas fechas, Herman Voss publicó el primer estudio completo acerca de la pintura del período en su totalidad (1920).

Bajo la influencia de la estética contemporánea del expresionismo alemán, Dvorak interpretó el manierismo como una búsqueda de lo espiritual en el arte, en reacción a lo que él veía como racionalismo y materialismo del Renacimiento. Centrando su atención en las obras intensamente religiosas del Greco (1541-1614), Tintoretto (1518-1594) y del Miguel Ángel de los últimos tiempos, llamó la atención hacia las deformaciones de la representación naturalista de las figuras y del espacio en beneficio de una mayor expresividad emocional y espiritual.

Martirio de San Lorenzo, por Bronzino; fresco; 1565-1569. San Lorenzo, Florencia.

También Friedländer se ocupó de la supuesta reacción anticlásica en contra del Alto Renacimiento y de las últimas obras de Miguel Ángel, más que de sus primeras obras, más armoniosas. A diferencia de Dvorak, sin embargo, se centró en los comienzos del período en Florencia, y en las pinturas sumamente emotivas del joven Pontormo (1494-1557) y Rosso Fiorentino (1494-1540), con su reforma intensamente subjetiva de la realidad exterior. El método de Friedländer se fundaba en un penetrante análisis visual que seguía la tradición de Wölfflin. Evitó los intentos de Dvorak de explicar el estilo manierista en términos de *Geistesgeschichte,* con sus referencias a las convulsiones religiosas y sociales de la época. Aunque las tendencias artísticas debatidas por Dvorak y Friedländer ya no se consideran como típicas del manierismo en su conjunto, sus ensayos han proporcionado estímulos importantes para proseguir la investigación.

El tratamiento utilizado por Dvorak fue desarrollado de modo muy notable por Nicolaus Pevsner, quien, en un ensayo de 1925, identificó de manera muy estrecha el manierismo con el espíritu de la Contrarreforma. También adoptó un método sociológico en su completo estudio del estilo manierista Arnold Hauser (1965). La premisa de Hauser es que el siglo XVI fue una época de crisis en un campo muy amplio de experiencias humanas —la religión, la política, las instituciones sociales y la ciencia—, y considera al manierismo como el reflejo artístico de esta crisis, no sólo en las artes visuales, sino también en la literatura. Un concepto tan amplio de este estilo abarca a artistas muy apartados de la *maniera* vasariana, como, por ejemplo, a Pieter Brueghel *el Viejo,* quien, a pesar de su aparente naturalismo, es para Hauser un verdadero manierista en virtud de su estilización expresiva y la esencial subjetividad de su visión. Podemos encontrar el más completo desarrollo del tratamiento de Friedländer, más visual y menos abstracto intelectualmente, en los escritos de S. J. Freedberg, que ha sometido las distintas fases de la pintura manierista a un análisis formal minuciosamente detallado.

Probablemente, los exámenes de más autoridad del concepto de manierismo que se hayan publicado durante los últimos años sean dos opúsculos basados en estudios presentados en el Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Nueva York en 1961 y de los que son autores Craig Hugh Smyth (1962) y John Shearman (1967). Ambos autores centran su atención en los artistas de la *maniera* y en los orígenes formales del estilo durante el alto Renacimiento romano. Ambos se esfuerzan en acentuar los aspectos positivos de una tendencia que incluso los rehabilitadores del manierismo de comienzos del siglo XX habrían considerado hueca e imitativa. Smyth considera a Vasari y a su generación realmente creadores y cree que extendieron las posibilidades del estilo del alto Renacimiento desarrollando nuevos métodos y convenciones formales de construcción pictórica basados en los relieves de la antigüedad. De igual modo, Shearman evalúa a los artistas de la *maniera* sobre la base de los ideales que profesaban. Este autor caracteriza al manierismo como una búsqueda de la belleza más refinada, que deliberadamente introduce complejidades para superarlas después. Niega enfáticamente que el estilo sufriera una sensación de crisis o de inquietud espiritual, e insiste en que su cultivo de la elegancia, la impasibilidad y la artificialidad a expensas de la energía, de la expresividad emotiva y de la verosimilitud naturalista fue el resultado de una elección estética consciente.

El libro de Shearman ha adquirido gran difusión, pero su

interpretación, polémicamente presentada, no ha conquistado, ni mucho menos, aceptación unánime de la crítica. Para muchos estudiosos, su identificación casi exclusiva del manierismo con la *maniera* propia de mediados del siglo y su influencia es excesivamente restringida, y se muestran poco propicios a aceptar que las primeras obras de Pontormo y de Rosso, por ejemplo, o del Tintoretto o del Greco, sean periféricas con respecto al manierista en su totalidad. Una objeción aún más grave a la tesis de Shearman es que su interpretación de Vasari es demasiado literal: al aceptar sin discusión los propósitos profesados por los artistas de la *maniera*, se niega a percibir sus inseguridades íntimas. A pesar de todas las aseveraciones de Vasari de que el arte de su época iba de más en mejor, existe una sensación de inseguridad en sus escritos de que quizá su propia generación no llegaba, después de todo, a compararse favorablemente con la precedente. Después del gran clímax de comienzos del siglo, era de temer una decadencia del arte. La observación de Vasari de que los pintores de su época sobrepasaban incluso a los del alto Renacimiento, hasta el punto que su destreza técnica les permitía trabajar con mucho mayor celeridad, lleva poca convicción interna, especialmente cuando se enfrenta con las referencias disculpatorias expresadas en su propia *Vida* a los defectos observados en las decoraciones, que ejecutó de forma notoriamente atropellada, en el Palazzo della Cancelleria de Roma. Las figuras de estas pinturas al fresco, exageradamente retorcidas, como ocurre en el *Martirio de San Lorenzo* de Bronzino, se pueden relacionar, ciertamente, con la búsqueda del artista de un ideal estético particular, pero, al mismo tiempo, la misma gratuidad de la complejidad formal y la vaciedad de su retórica traicionan una subyacente inquietud e inseguridad de dirección. Como ha señalado Henri Zerner (1972), el deliberado falseamiento por Shearman de los aspectos más inquietantes del estilo puede representar una grave incomprensión de muchas obras de arte manieristas.

Las tensiones y las inseguridades que, desde Dvorak y Friedländer, se han señalado como las características más notables del manierismo se han sometido a diversas interpretaciones. Una explicación de esto es que la crisis fue exclusivamente profesional y que los artistas de la generación postclásica se sintieron empequeñecidos por los colosales logros de Leonardo, Rafael y, en especial, Miguel Ángel. Éste es el punto de vista que adopta Kenneth Clark en su conferencia *Mannerism: A Failure of Nerve* (1967). Como Friedländer, Clark se centra en las primeras obras de Pontormo, Rosso, Giulio Romano y Beccafumi —obras excluidas, en su conjunto, de la definición de Shearman— y encuentra que su tendencia a la melancolía, la excentricidad y la violencia son sintomáticas de un derrumbamiento de la confianza en sí mismo del primer arte renacentista.

Otra explicación del carácter perturbado del manierismo lo relaciona con el interés religioso propio de este período, con el clima de crisis generado por la Reforma y con el movimiento de la reacción católica que culminó en la Contrarreforma. El portavoz más elocuente de este punto de vista es Nikolaus Pevsner, quien en su ensayo de 1925 interpreta la complejidad y la confusión de buena parte del arte manierista como un reflejo de la derrota del ideal antropocéntrico del humanismo renacentista por las fuerzas reaccionarias de la religión militante. Para Pevsner, la subordinación de la figura individual a la indiscriminada multitud anónima en las obras de Bronzino, Salviati y Vasari, y también en las del Tintoretto se puede equiparar a la supresión de la importancia de lo individual en las nuevas órdenes religiosas, así como en las numerosas procesiones y solemnidades religiosas de este período. Incluso el velado erotismo de pintores como Bronzino y Parmigianino puede considerarse en términos de sentimiento religioso exacerbado, ya que la desnudez se retrata con una conciencia más inquieta que anteriormente.

Una poderosa objeción al enfoque de Pevsner, expuesta, en primer lugar, por W. Weisbach en «Gegenreformation-Manierismus-Barock» *(Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XLIV; 1928), es que, excepto en este sentido indirecto e inverso, un número bastante reducido de artistas puramente manieristas —y menos que nadie los de la *maniera* de mediados del siglo— mostró preocupación profunda por la religión. Los representantes principales de los criterios oficiales de la Contrarreforma acerca del arte fueron, ciertamente, muy severos en sus críticas de las prácticas contemporáneas, conceptuándolas desobedientes a las directrices emanadas del Concilio de Trento en 1563. La obra de Giio da Fabriano *Dialoghi... degli Errori de' Pittori (Diálogos... sobre los errores de los pintores;* 1564), por ejemplo, deploraba la tendencia de los pintores a tratar los sufrimientos de Jesucristo y de sus mártires como simples ejercicios de virtuosismo, en vez de representarlos en su dolorosa verdad. Al elegir el tema del martirio de San Lorenzo en la parrilla como uno de sus ejemplos, condenaba implícitamente el *Martirio de San Lorenzo* del Bronzino, incluso antes de ser pintado. De forma parecida, el *Riposo* (1584) de Rafael Broghini expresaba el deseo de que Salviati, en su *Descendimiento* (Museo dell'Opera de Santa Croce, Florencia), hubiera mostrado el cuerpo de Jesucristo con las llagas de la Pasión. Los ideales tridentinos de sencillez, claridad y exactitud doctrinal eran completamente opuestos a la ingeniosa complejidad y la belleza artificial cultivada por la *maniera*, y los despliegues manieristas de desnudez recibieron duros ataques por ofender la decencia y el decoro religioso.

En años recientes, otro estilo de arte, claramente identificado por vez primera por Federico Zeri (1957) y bautizado con el adecuado nombre de *Contramaniera* por Freedberg, ha llegado a estimarse como más representativo de las actitudes tridentinas. Típicos de éstas son los estilos severos de pintores como Girolamo Siciolante (1521-c. 1580) y Marcelo Venusti (1515-1579), y en una fase posterior, Santi di Tito (1536-1603), Girolamo Muziano (1528-1592), Giuseppe Valeriano (1530-1606) y Scipione Pulzone (fl. 1550-1580), todos los cuales evitaron de modo intencionado los excesos de la *maniera* en favor de una clara demostración de piedad. Incluso artistas de la *maniera* en su grado más acusado se vieron influidos por esta corriente: Bronzino, Jacopino del Conte y Daniele da Voltera, modificaron todos sus estilos durante las etapas finales de sus carreras, y el escultor Ammanati llegó incluso a renunciar por completo a su arte, como penitencia, decía, por los muchos desnudos que había pintado en sus días. Sin embargo, como aclara Freedberg, la *Contramaniera* representó, no tanto un contraste absoluto con la *maniera* —del modo en que lo sería el barroco— como una tendencia paralela dentro del estilo manierista en su conjunto. Ambas tendencias han permanecido estrechamente relacionadas en su vocabulario fundamental de formas, y el mismo artista podía, incluso, alternar entre ambas, según fuera sagrado o profano su encargo. Además, muchas de las características formales de la *maniera* fueron adoptadas por artistas mucho mayores, como, por ejemplo, Miguel Ángel en su ancianidad, el Tintoretto y el Greco, quienes, aunque transgrediendo



La Virgen de la Rosa por Parmigianino; tabla; 1,08×0,87 m. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.



Degollación de San Juan Bautista, por Vincenzo Danti; bronce, alturas, 2,43 m.; 1,7 m.; 2,7 m.; 1571. Baptisterio de Florencia.

con frecuencia la letra de los decretos tridentinos, se vieron, sin duda alguna, influidos por el intenso sentir religioso del período.

Con tal que no sigamos a Shearman cuando identifica el manierismo con el estilo y las actitudes de la *maniera*, muchas de las observaciones de Pevsner sobre la relación entre el manierismo en su más amplio sentido y la Contrarreforma permanecen válidas. En la introducción a la edición inglesa de su escrito (1968), Pevsner reconoce la brillantez de la interpretación de Shearman, pero continúa insistiendo en el profundo carácter espiritual de algunos de los aspectos del manierismo ignorados por Shearman.

Otra explicación del manierismo en términos de *Geistesgeschichte* lo relaciona con las condiciones políticas y económicas de la Italia del siglo XVI. Éstas estaban también en crisis, y F. Antal (1948) ha llamado la atención hacia el paralelismo que existe entre el declinar de la burguesía adinerada, con sus actitudes racionales y humanísticas, y el desarrollo de un estilo de arte antinatural, inquieto y, al mismo tiempo, sumamente aristocrático. El mismo tema bosqueja también A. Hauser como parte de su estudio, sociológicamente orientado, del trasfondo histórico del manierismo. Este planteamiento ha tenido una acogida poco favorable de la crítica como explicación de los orígenes del estilo (las etapas decisivas que transformaron al alto Renacimiento en manierismo parece que tuvieron poco que ver con factores políticos o económicos), pero esclarece de manera útil el marco social en que habría de florecer el manierismo.

La restauración de los Médicis en Florencia en 1531, y el establecimiento de una gran corte ducal por Cosme I, facilitaron el entorno ideal para el desarrollo de un arte que fue precioso en su forma y abstruso en su contenido. Cosme fue un mecenas munificente: fue él quien encargó no sólo el *Martirio de San Lorenzo* de Bronzino, con sus eruditas referencias visuales a obras de arte anteriores, sino también la complicada e intelectual *Alegoría de Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo* (c. 1542-1545; National Gallery, Londres). También era muy consciente del valor del arte como medio de propaganda, y el propósito principal de buena parte de las amplias decoraciones ejecutadas por Salviati y Vasari en el renovado Palazzo Vecchio era legitimar y glorificar su régimen autoritario. Fue principalmente a través de las relaciones internacionales de la corte de los Médicis como el manierismo se propagó al norte de Europa, hasta las cortes de Francisco I en Fontainebleau, de Rodolfo II en Praga y de Alberto V en Munich. En ellas, más incluso que en Italia, el estilo recibió un aroma fuertemente aristocrático e intelectual,

de conformidad con los gustos refinados de estos *connoisseurs* principescos.
Por mucho que los historiadores estén disconformes acerca del carácter y los orígenes del manierismo, la mayoría, probablemente, ya no discutirán que fue un fenómeno esencialmente italiano y que, aplicado al arte extranjero, se ha utilizado con la mayor propiedad para referirse a un estilo creado bajo la influencia directa de Italia. El creciente interés demostrado por los clientes del norte de Europa en las obras del Renacimiento desde el comienzo del siglo XVI, originó una considerable exportación de obras de arte italianas, que, aunque sólo fuera por razones cronológicas, tendía cada vez más a ser manierista en estilo. Algunos importantes artistas manieristas, principalmente Rosso, Primaticcio y Cellini, estuvieron trabajando en la corte de Francia en Fontainebleau. Allí crearon toda una escuela de pintores franceses que practicaban un manierismo muy refinado. Como se iba convirtiendo en algo cada vez más de moda el que los artistas de los países septentrionales europeos completaran su formación en Italia, un gran número de pintores holandeses adquirió un refinamiento y pulido manierista en Roma, antes de llevarlo de vuelta a su país.
El manierismo fue tanto más prontamente apreciado en el norte cuanto que tenía determinadas características comunes con el gótico tardío, aún en buena parte predominante. Su complejidad formal, por ejemplo, o su tendencia hacia el alargamiento podían ser asimiladas con mayor facilidad por las tradiciones locales, que el claro y armónico clasicismo del alto Renacimiento.
El carácter híbrido de buena parte del arte holandés durante la primera mitad del siglo XVI ha causado, sin embargo, notable confusión terminológica en el pasado. Algunos pintores y escuelas de bastante antes que 1510 han recibido el apelativo de manieristas más por unas supuestas analogías con el manierismo italiano que por estar directamente influidos por él. Las obras de Jacob Cornelisz van Oorsanen (c. 1470-1533) y las de Cornelis Engellbrechtsz (1468-1533), en el norte de los Países Bajos, por ejemplo, así como las de Jan de Beer (fl. 1490-1520) y las de toda una escuela completa de «manieristas de Amberes», en el sur, presentan composiciones sumamente pobladas, alargamiento de formas y gestos. Pero estas tendencias, desarrolladas directamente a partir de la tradición del gótico tardío, y recubiertas sólo de modo superficial con motivos italianizantes, aparecieron bastante antes de que surgiera el manierismo en Italia. El término «manierismo» implica no sólo que un estilo sigue una manera no clásica, sino que es postclásico y que sus distorsiones del clasicismo se llevan a cabo con consciencia y deliberadamente. Por lo tanto, probablemente es tan impropio aplicarlo al estilo cortesano de Lucas Cranach (1472-1533), a pesar de ciertos paralelismos indudables con el manierismo cortesano internacional, como a la mayor parte del arte ejecutado en Inglaterra durante el siglo XVI.
La definición del término «manierismo» aplicado a la arquitectura es más problemática aún que cuando referido a las artes figurativas de la pintura y la escultura. Como la arquitectura es un arte no representativo, no hay cuestión de idealizar y refinar la naturaleza; como cumple un propósito más estrictamente funcional, hay menos posibilidad de permitirse caprichos estéticos. Sin embargo, la arquitectura del período manierista muestra, verdaderamente, analogías con las artes figurativas, especialmente debido a que una buena parte de ella estuvo diseñada por artistas que fueron pintores o escultores por su formación, como Giulio Romano, Peruzzi, Vasari, Ammanati y Vignola.
La propia casa de Giulio Romano en Mantua, construida probablemente a mediados de la década de 1540, puede muy bien tomarse como ejemplo de la arquitectura manierista. Como Bronzino en su *Martirio de San Lorenzo,* el artista parte de una obra clásica del alto Renacimiento, en este caso el Palacio Caprini (casa de Rafael), de Bramante, en Roma, destruido en el siglo XVII. Como en el prototipo, una serie de ventanas con tímpanos, regularmente espaciadas en el *piano nobile,* están situadas sobre una base retrasada, debajo de un imponente entablamento. Pero en vez del orden y la claridad de la composición de Bramante, aquí se introducen deliberadas complicaciones, que con frecuencia desafían las normas de la arquitectura clásica. Lo que a primera vista parece un tímpano sobre el pórtico de la entrada principal, se convierte, mejor mirado, en un simple retorcimiento en la cornisa horizontal que divide ambos pisos. Cualquier intento de interpretar las franjas lisas que corren entre las piedras claves del piso inferior como continuación del dintel de la puerta, se ve frustrado por la lisura de la pared, que impide que se puedan ver claramente las piedras claves de los arcos como proyecciones en la parte frontal de las franjas. Los tímpanos de las ventanas del piso principal no tienen bases, propiamente dichas, y franjas continuas decorativas reemplazan los elementos que deberían flanquear la estructura. El entablamento de remate está, de igual manera, falto de apoyo en elementos arquitectónicos, y descansa directamente sobre las claves de los arcos. Y los marcos de las ventanas, en vez de sobresalir del plano de la pared, están retraídos.
Todas estas libertades se toman con entera conciencia de sus implicaciones, como cualquier espectador avezado en el lenguaje clásico de la arquitectura apreciaría al instante. Estas licencias pueden verse como ejemplos de la clase de refinada libertad artística explícitamente propugnada por Vasari en su prefacio a la Parte III de sus *Vite.*
Al mismo tiempo, subsiste el problema interpretativo del arte manierista en general. ¿Deberá considerársele sólo como una ingeniosa perversidad, en busca del ideal estético de la *maniera?* ¿O indica alguna ansiedad interna o perturbación dentro del artista? Los críticos que se inclinan por esta última interpretación apuntarán hacia el modo tan poco grato en el que los marcos de las ventanas se hunden en sus huecos o vanos, al efecto opresivo que produce el curvado arco de entrada, o al aspecto irremisiblemente carcelario de las ventanas del basamento. El mismo problema de interpretación se aplica al edificio que, probablemente, es el más famoso de todos los edificios manieristas, el Palazzo de Tè, de Giulio Romano, en la salida de Mantua. El modo en que cada tercer triglifo del friso del patio interior parece deslizarse fuera de lugar ha sido comparado, en su efecto, con la ilusión de arquitectura que se derrumba aparatosamente pintada por el mismo Giulio Romano en la Sala degli Giganti del Palazzo. Para algunos críticos, ambos ejemplos transmiten sentimientos de inseguridad y de alarma. Pero es difícil interpretar la decoración arquitectónica y pictórica del palacio en su totalidad de esta forma. Muchos críticos estarían probablemente de acuerdo con Shearman en considerar el conjunto como una encarnación del ideal manierista de la variedad, que proporciona al visitante un asombroso despliegue de sensaciones a medida que va de una fachada a otra, y de una estancia a otra. Giulio Romano debió de haber sido muy apreciado, gracias a su talento y su ingenio, por su principesco patrón, y la función del palacio como una villa suburbana le debió de permitir mayor libertad de invención de la que hubiera



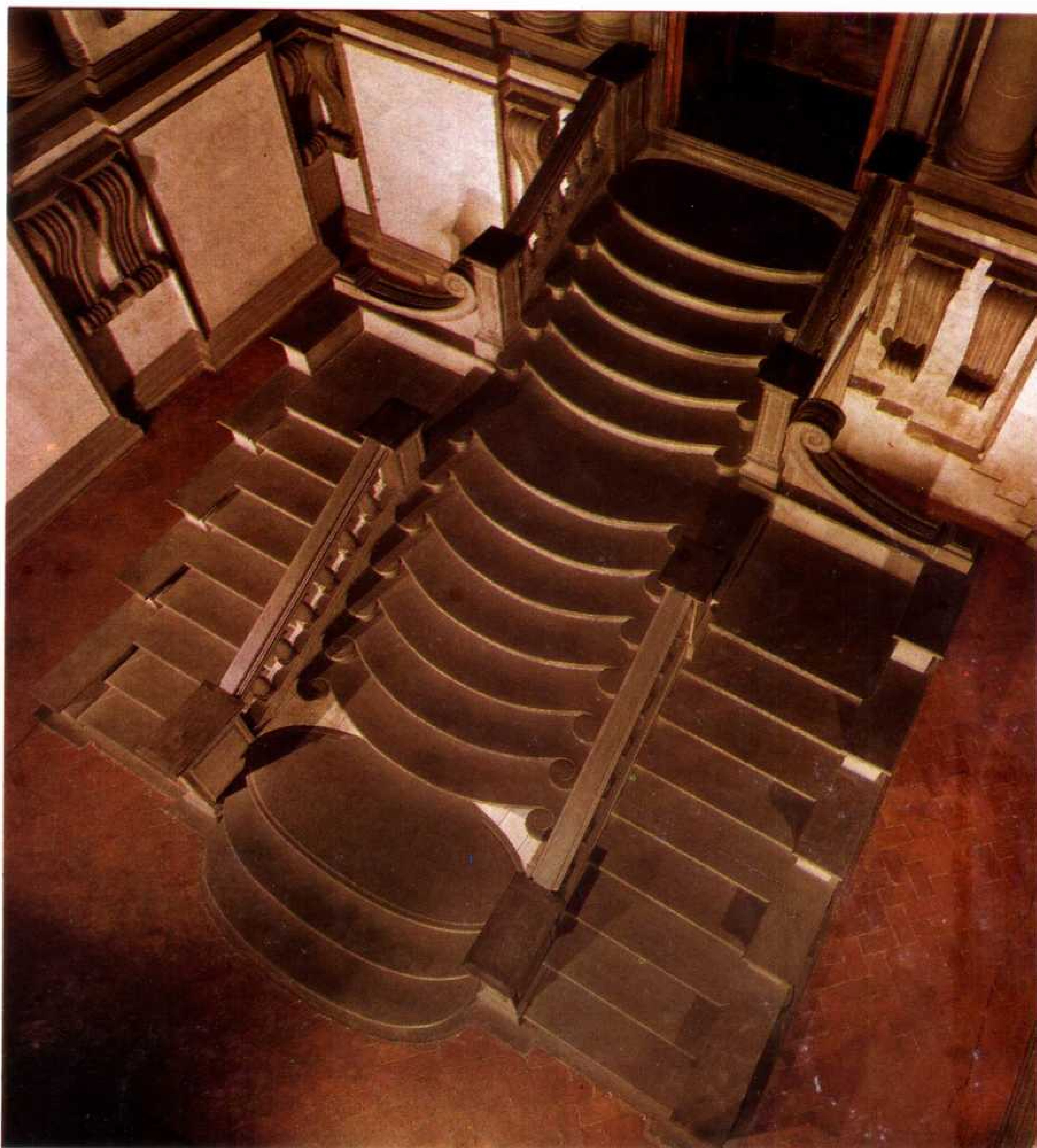
La Casita de Pío IV, por Pirro Ligorio; 1558-62. Jardines del Vaticano, Roma

sido posible, o apropiada, en un palacio urbano o en una iglesia.
Es interesante notar que algunas de las creaciones más destacadas de la arquitectura manierista son de este tipo. En la Villa Giulia de Roma, por ejemplo, construida por Vignola y Ammanati para el Papa Julio III al principio de la década de 1550, el visitante pasa de la severidad cuadrangular de la fachada exterior a un patio graciosamente curvo, puntuado por una serie de logias abiertas, y llega a un jardín hundido en el terreno y un *nymphaeum* en el extremo opuesto, en donde las formas arquitectónicas comienzan a adquirir, fantasiosamente, las de la naturaleza. Otro retiro papal de mediados del siglo, el Casino de Pío IV, construido por Pirro Ligorio en los jardines vaticanos, muestra una preocupación comparable con la variedad y la invención, y, en este caso, con una serie de numerosísimos y pequeños adornos *all'antica*, que reemplazan a los órdenes arquitectónicos como decoración mural. Con sus jardines, sus fuentes, sus logias, sus paredes enrejadas y sus cambios de nivel, el Casino estuvo pensado, probablemente, como el Palazzo del Tè y la Villa Giulia, para que siguiera el ejemplo del Belvedere de Bramante en resucitar la antigua villa romana como la describió Plinio *el Joven*. Esta combinación de entusiasmo anticuario, en concepto y motivo, con una actitud de deliberada licencia

hacia las reglas arquitectónicas vitruvianas, puede considerarse un ejemplo típico de manierismo.
El aspecto más serio y formal de la arquitectura manierista se halla en ciertos edificios públicos y urbanos en los que la preocupación por el estilo se mezcló, seguramente, con la preocupación por su efecto simbólico. Los Uffizi de Vasari, por ejemplo, comenzados en 1560, violan el canon clásico por la elegante esbeltez de sus proporciones y por la reducción a unas capas superficiales de relieves de los elementos que flanquean las ventanas, al tiempo que el efecto total de fría severidad y uniformidad se empareja perfectamente con el carácter del régimen autoritario para cuyos despachos administrativos se construyó el edificio. Pero el diseño también parece expresar en este caso la misma suerte de tensiones interiores que se encuentran en las pinturas y los escritos de Vasari. Aunque éste se revela un maestro de la *maniera* en su brillante e ingeniosa solución de los problemas planteados por un emplazamiento excesivamente alargado y estrecho, la condición apretada y frágil de los elementos arquitectónicos difícilmente refleja una completa confianza y serenidad. Lo mismo se puede decir del diseño de Vignola, que no llegó a llevarse a la práctica, de la fachada del Gesù de Roma (c. 1570), que muestra una solemnidad, una complejidad y una fragilidad similares, y que Pevsner ha interpretado, de manera característica, como reflejo del «período de duda atormentada» de la Contrarreforma.
El caso de la arquitectura sugiere que, por lo menos, hay un gramo de verdad en la mayoría de las diversas interpretaciones al uso sobre el manierismo. Es claro que el ideal de la *maniera,* con sus virtudes concomitantes de ingeniosa complejidad y virtuosismo sin esfuerzo, era fundamental para la gran mayoría de los artistas de la Italia central que alcanzaron la madurez entre c.1520 y 1590, incluso en el caso de que este ideal ocultara más incertidumbres internas que las que algunos historiadores modernos quieren reconocer. Otros artistas de este período, motivados por una serie de ideales diferentes, a menudo más espirituales, tenían, sin embargo, muchas características formales en común con los artistas de la *maniera,* y por lo tanto, también pueden ser clasificados, con propiedad, como manieristas. Entendido en este doble sentido —como un período en su totalidad y como una pronunciada tendencia dentro de ese período— el término manierismo no tiene por qué ser forzosamente más ambiguo que otros muchos membretes estilísticos aplicados al arte occidental. El término «barroco», por ejemplo, aunque se refiere en particular al estilo de Bernini o de Rubens, también se puede aplicar, con la debida matización, a Caravaggio, Poussin, Velázquez, Rembrandt o Ruisdael *(véase* Arte Barroco).
Pero, en contraste con el barroco, todavía queda por salvar un enorme obstáculo antes de alcanzar una definición precisa del estilo manierista: el arte de Miguel Ángel. Con mucho, el artista de Italia central más importante e influyente de este período, presentó tal riqueza de posibilidades expresivas a sus contemporáneos, que sólo algunos aspectos de su obra podrían ser desarrollados con éxito por ellos, y por lo tanto ser catalogados en los mismos términos que los de ellos. Miguel Ángel fue uno de los creadores del alto Renacimiento, pero incluso antes de haber comenzado a trabajar en el techo de la Capilla Sixtina, ya había esculpido el *San Mateo* (1506; Galeria dell' Accademia, Florencia), que es protobarroco en su poder dinámico y emocional. Como contraste, el lenguaje figurativo de sus últimas *pietàs,* frágiles y conmovedoras, habría de convertirse en algo tan intensamente personal, como para trascender todas las categorías estilísticas. A pesar del hecho de que Vasari desarrolló la noción de *maniera* a partir de su observación de la práctica de Miguel Ángel, viendo en ella el triunfo definitivo de la naturaleza, la mayor parte de su obra está separada de la de los exponentes máximos de la *maniera* por un ancho abismo, y esto tiene que ver no sólo con la calidad artística, sino con un propósito artístico fundamentalmente diferente.
Pero de forma inevitable, el arte de Miguel Ángel toca con el de sus contemporáneos más jóvenes en distintos puntos, y ningún intento de definir el manierismo puede permitirse ignorarlo.
No cabe duda acerca de la abrumadora influencia ejercida por Miguel Ángel sobre los artistas de la generación manierista. Obras como el esbozo de la *Batalla de Cascina* (hoy perdido), o el techo de la Capilla Sixtina, con su despliegue de figuras desnudas en una variedad aparentemente infinita de complejas posturas, depararon a los pintores y escultores de la *maniera* un fondo inagotable de inspiración. Pero hasta c. 1520 no se puede considerar a Miguel Ángel un artista manierista con propiedad. A pesar de las tensiones subyacentes a la armonía de su superficie, la obra de su primera madurez pertenece con certeza al alto Renacimiento, con sus predominantes ideales de belleza clásica y la perfecta integración de la forma y el contenido. Esto es cierto incluso en obras como el *tondo* (medallón) de la *Sagrada Familia* (1504; Uffizi, Florencia), que parece anticiparse directamente a la *maniera* en sus *poses* sumamente artificiales y en el desarticulado espacio pictórico, pero que, con seguridad, intentaba tener un propósito expresivo serio que iba más allá de la mera elegancia y virtuosismo.
La cuestión de hasta qué punto puede considerarse manierista el arte de Miguel Ángel se torna más complicada a partir del período de su edad mediana, cuando, cada vez más, abandonó los ideales del alto Renacimiento en favor de un mayor efecto expresivo. Las esculturas de la Capilla Médicis, Florencia, por ejemplo, con su trágica indiferencia y su torturada intensidad, tienen mucho en común, tanto en términos de estilo como de propósito expresivo, con las primeras obras de Pontormo y las de Rosso, pintores que, en su desvío del estilo alto Renacimiento de su maestro Andrea del Sarto, se han considerado con frecuencia adelantados del manierismo. Aunque las esculturas de la Capilla de los Médicis, en no menor grado que las primeras obras de Miguel Ángel, fueron ampliamente adaptadas y elaboradas por los artistas de la *maniera,* estas adaptaciones rara vez conservaban las inquietantes cualidades de los originales. Todavía constituye materia de debate hasta qué punto tales cualidades son compatibles con el manierismo. Otra obra importante cuya condición de manierista resulta dudosa es el *Juicio Final* (1534-1541), pintado por Miguel Ángel en la pared de poniente de la Capilla Sixtina. Una nueva apreciación del último estilo del artista fue uno de los logros del movimiento rehabilitador del manierismo de los comienzos del siglo XX, y tanto Dvorak como Friedländer vieron el *Juicio Final* como una obra maestra clave de su concepto anticlásico de aquel estilo, que se yergue en vívido contraste con el heroico idealismo del techo. Aunque el íntimo asociado de Miguel Ángel, Condivi, lo elogió en términos de la *maniera* diciendo que «expresaba todo lo que el arte es capaz acerca del cuerpo humano, sin omitir acto ni gesto», la refinada elegancia y la ingeniosidad parecen completamente ajenas a las intenciones del artista. La mayor parte



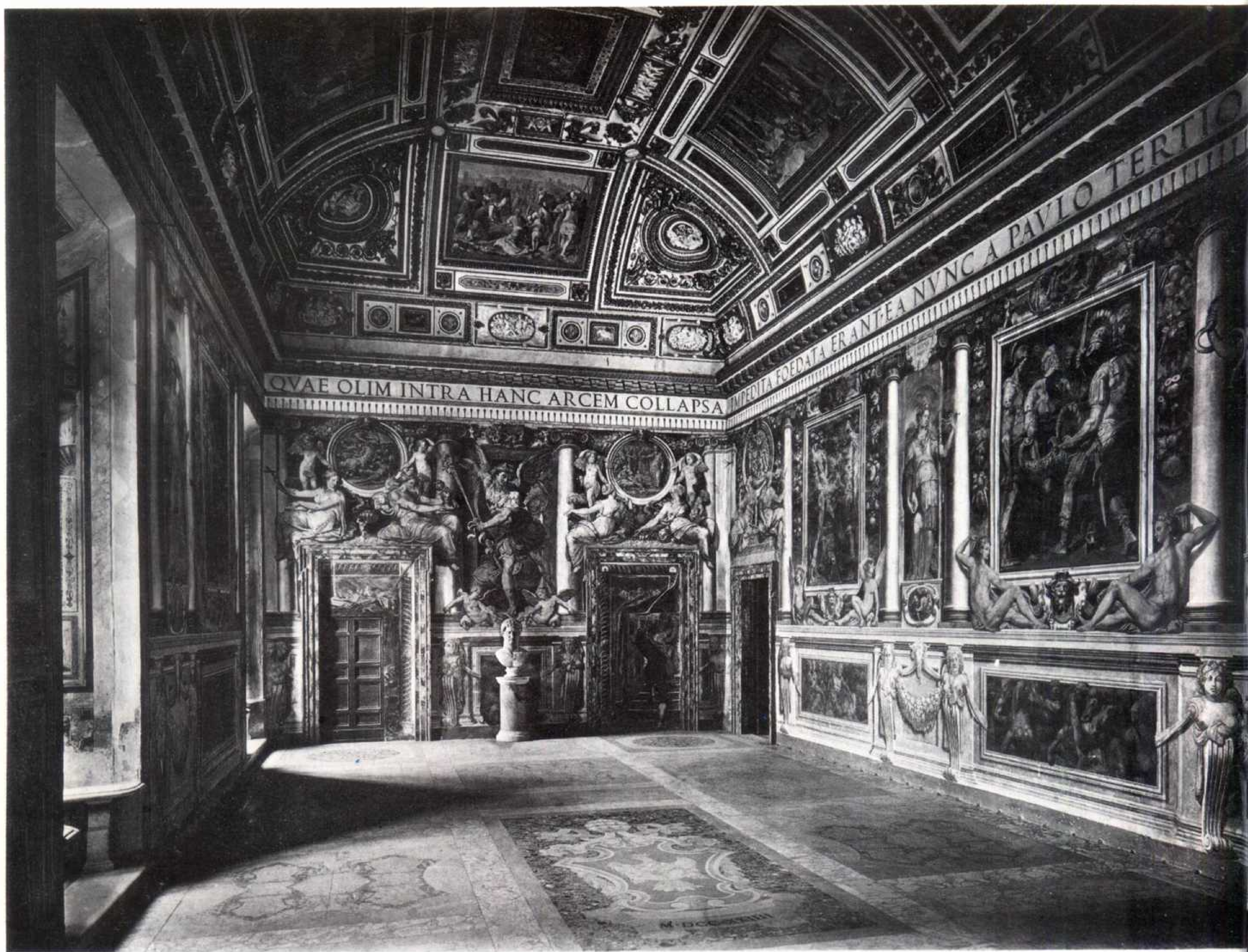
Los condenados, por Miguel Ángel; detalle de su *Juicio Final*, en la Capilla Sixtina del Vaticano, Roma; 1536-1541.



El vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana de Florencia, por Miguel Ángel; comenzado en 1524.

de los críticos modernos coincidirían en centrarse sobre el impulso espiritual y el poder elemental de esta obra. Pero, mientras que Shearman, de acuerdo con su propia y precisa definición del término, la situaría, por lo tanto, fuera del palio del manierismo, no es menos cierto que la obra posee llamativas analogías de género formal con la *maniera* de mediados del siglo. Con su tumulto de desnudos contorsionados y su abandono de las proporciones normativas y el espacio lúcido del primer Renacimiento, se puede comparar en términos estrictamente estilísticos con el *Martirio de San Lorenzo* del Bronzino, aun cuando espiritualmente ambas obras estén en polos opuestos. Desde este punto de vista, las precedentes tradiciones críticas de Dvorak y Friedländer mantienen en gran parte su validez, y hay fuertes razones para seguir clasificando el *Juicio Final*, junto con las esculturas de la Capilla de los Médicis y la mayor parte de las obras de Miguel Ángel de su edad madura y de su vejez como obras manieristas en el sentido más amplio del término. Pero incluso en aquellas obras de Miguel Ángel que la mayor parte de los críticos estarían de acuerdo en llamar manieristas, existe un difícil problema de interpretación.

La *Victoria* (Palazzo Vecchio, Florencia), por ejemplo destinada originalmente por Miguel Ángel a la Tumba del Papa Julio III, pero que por fin se quedó en Florencia cuando el artista marchó por última vez a Roma en 1534, se aproxima de manera muy estrecha, por lo que al estilo respecta, a la *maniera*. Con su composición en forma de espiral ascendente y continua, el grupo constituye un ejemplo característico de la *figura serpentinata*, tipo muy utilizado por los escultores manieristas florentinos en su búsqueda de la elegancia artificial. Pierino da Vinci, Ammanati, Danti y Giambologna, todos ellos crearon importantes variantes del tema miguelangelesco, con un víctor que exhibe sobre su adversario postrado un aire de tranquila impasibilidad. Pero mientras que para Shearman, el giro suavemente serpentino de la figura principal de Miguel Ángel —tan distinta del abrupto y apasionado *contrapposto* de su *San Mateo*— indica que la principal preocupación del artista en este caso, así como la de sus seguidores, es estética más bien que emotiva, no todos los críticos estarían de acuerdo. Herbert von Einem (en *Michelangelo*, Stuttgart, 1959) ve en la postura lánguida y en las facciones enigmáticamente veladas una sugerencia paradójica de



Incendio en el Borgo, por Rafael; fresco, con una base de 6,7 m.; c. 1515. Stanze dell'Incendio, Vaticano, Roma.

agotamiento y derrota. Por consiguiente, considera la figura como manierista, con un sentido del término completamente distinto.

Interpretaciones igualmente contradictorias se aplican a la arquitectura de Miguel Ángel de este período. Probablemente, la más importante de estas obras, el vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana de Florencia, es una obra característica no ortodoxa en su uso del vocabulario clásico, y desde que apareció un ensayo de R. Wittkower en 1934 («Michelangelo's Biblioteca Laurenziana», *Art Bulletin*, vol. XVI) se ha considerado, por regla general, como una obra clave de la arquitectura manierista. Casi todos los elementos arquitectónicos —las columnas dobles, los tabernáculos cegados, las enormes consolas, el marco de la puerta, los pasamanos de la escalera— están tratados de modo contrario a todos los cánones, y el resultado no es menos original que las obras ejecutadas en aquel tiempo por Giulio Romano en Mantua. Una vez más, y de acuerdo con su interpretación del manierismo, Shearman relaciona todo esto con la defensa que hace Vasari de la variedad y la novedad, y con su admiración por el virtuosismo soberano que permitió a Miguel Ángel superar todas las reglas del arte. Pero especialmente en este caso parece una errónea simplificación excesiva el interpretar las intenciones de Miguel Ángel exclusivamente de acuerdo con el ideal que Vasari tenía de la *maniera*. La mayoría de los críticos probablemente estarían todavía de acuerdo con Wittkower en ver la relación inversa entre las paredes y las columnas no como algo meramente ingenioso, sino como una manifestación profundamente expresiva de incertidumbre y conflicto. También en la Capilla de los Médicis el tratamiento, nada ortodoxo, de los tabernáculos cegados crea una sensación de estrecha compresión y fría severidad que es claramente incómoda. Estos dos interiores parecen, en realidad, negar «toda libertad humana y todo poder humano» (Pevsner), y resultan peculiarmente opresivos en su efecto general.

A menos que el término «manierismo» se convierta en algo tan restringido como para excluir toda la obra de Miguel Ángel, parece que cualquier definición de él debe tener en consideración, después de todo, aquellas cualidades de tensión y perturbación prevalentes en su arte a lo largo de su labor artística durante su madurez y ancianidad. En algunos casos se pueden relacionar con el clima espiritual general de este período. El carácter apocalíptico del *Juicio Final* refleja, ciertamente, el sombrío e incierto talante que imperaba en Roma inmediatamente después del Saco de 1527. En otros casos, la angustia interior de Miguel Ángel se relaciona con crisis claramente personales. Pero,



Descendimiento de la Cruz, por Pantormo; tabla; 3,13×1,92 m.; 1525-1528. Santa Fecilità, Florencia.

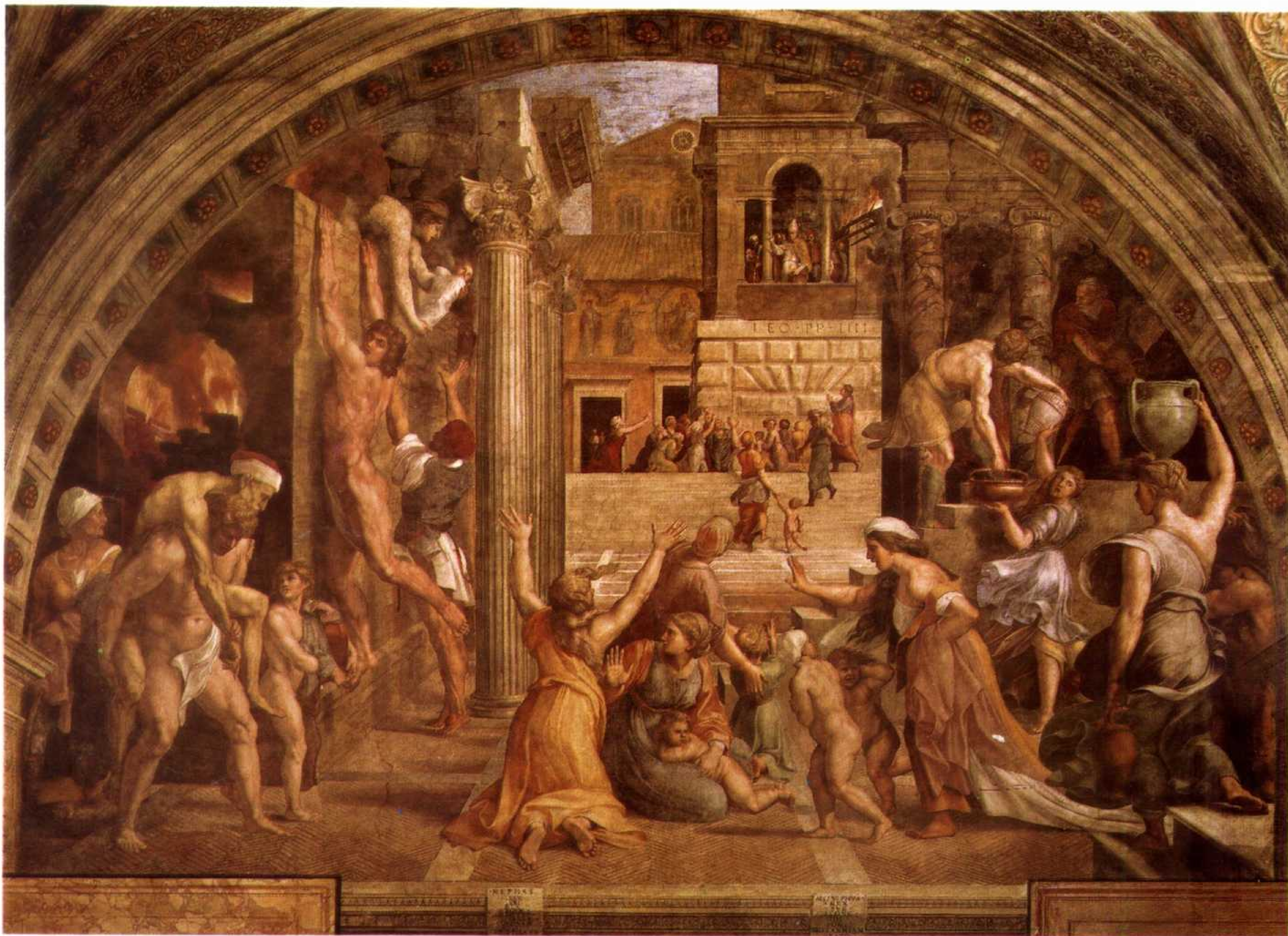
cualquiera que sea la causa, la dolencia espiritual manifiesta en su arte hizo vibrar una cuerda profundamente simpática en las almas de muchos de sus contemporáneos, y unos artistas tan diversos como Pantormo, Tintoretto y el Greco también podrán interpretarse como adaptadores del lenguaje formal del manierismo a un propósito expresivo muy alejado del ideal estético de la *maniera*.

Uno de los muchos factores que vienen a complicar la situación al pasar a valorar la relación entre Miguel Ángel y el manierismo es el hecho de que su larga carrera artística se sobrepuso virtualmente a la de todos los artistas manieristas de algún relieve. Como resultado de ello, además de ser un respetado predecesor de la generación manierista, parece que él mismo, en distintas ocasiones, se vio influido por las innovaciones de sus contemporáneos más jóvenes. La relación con el manierismo de su otro gran predecesor del alto Renacimiento, Rafael, es menos complicada, ya que el estilo estaba todavía en proceso de formación en la época de su temprana muerte, en el año 1520. Durante el transcurso de su corta carrera artística, Rafael sembró tantas semillas para el subsiguiente desarrollo artístico como lo hizo Miguel Ángel, avanzando desde el armonioso clasicismo de la Stanza della Segnatura vaticana hasta el dramático protobarroco de la Stanza dell'Incendio en el corto lapso de poco más de un año.

Pero durante los últimos pocos años de su vida, su estilo personal evolucionó en una dirección mucho más firmemente manierista que jamás lo hizo el de Miguel Ángel, y, tras su muerte, los miembros más dotados de su escuela, principalmente Giulio Romano y Perino del Vaga, fueron capaces de proseguir directamente desde el punto mismo en que el manierismo había concluido. Muchas de las obras características del manierismo maduro se pueden ya encontrar en la tercera de las Stanze vaticanas, en particular en su escena principal, el *Incendio en el Borgo* (1515). Las actitudes adoptadas por las figuras que dominan el primer plano de esta obra, al mismo tiempo agitadas y conscientemente elegantes, parecen extrañamente sin importancia para el tema principal, que es el milagro que se está produciendo en el fondo de la composición. Una combinación semejante de violencia y de gracia a la vez, por lo general aplicada a composiciones muy complejas de figuras, se encuentra en muchas de las obras de la última época de Rafael, como la parte inferior de la *Transfiguración* (1517-1520; Museo Vaticano, Roma). La actividad de Rafael como arquitecto durante su etapa posterior no fue manierista. La riqueza ornamental y la complejidad rítmica de su Palazzo Branconio dell'Acquila (1519-1520; ahora demolido) fue un paso decisivo alejándose de la sencillez clásica del Palazzo Caprini de Bramante, y esta obra marca el inicio de los edificios puramente manieristas de mediados de siglo, como el Palazzo Spada y el Casino de Pío IV de Pirro Ligorio (ambos en la ciudad de Roma).

Fue durante la década de 1520 cuando el manierismo quedó definitivamente establecido como el estilo artístico prevalente en Roma. Las tendencias protomanieristas de la última etapa de Rafael sufrieron una importante evolución en las primeras obras independientes de Giulio y Perino. A pesar de sus diferencias de personalidad artística —Giulio tendiendo hacia lo violento y lo romántico, y Perino hacia lo refinado y ornamental—, cada uno de ellos desempeñó un importante cometido en este proceso histórico. Roma, como capital artística de toda Italia, atrajo de manera inevitable a un gran número de jóvenes y ambiciosos artistas, y fue a través del contacto con el primitivo manierismo de la escuela de Rafael como sus estilos adquirieron el pulido refinamiento y la complejidad formal que habrían de convertirse en las marcas distintivas de la *maniera* de mediados de siglo. Parmigianino, por ejemplo, que llegó a Roma en 1524, se vio impulsado a desarrollar todavía más su innato sentido de la gracia ornamental y la elegancia atenuada. De igual modo, Rosso, quien había tendido hacia lo bárbaro y lo brutalmente expresivo, adquirió, a su llegada aquel mismo año, una suavidad y una elegancia completamente nuevas. Cualquier otra tendencia posterior del manierismo al permanecer como fenómeno exclusivamente romano se vio truncada en 1527, cuando la ciudad fue saqueada y sus artistas obligados a dispersarse por todo el territorio italiano, e incluso más lejos. Giulio Romano ya había aceptado un puesto en la corte de Mantua en 1524, pero la partida de Perino hacia Génova, de Polidoro da Caravaggio hacia Nápoles, de Parmigianino hacia Parma, de Sanmicheli hacia Verona y de Rosso hacia Fontainebleau inmediatamente después del Saco de Roma, otorgó al estilo un nuevo aliento.

Perino ya había llevado a Florencia, durante una visita que hizo entre los años 1522-3, su refinadísima versión del manierismo, y allí habría de ejercer un considerable



Frescos de Perino de Vaga y de otros en la *Sala Paolina* del Castillo de Sant'Angelo, Roma; 1545-1547.

impacto sobre Jacopo Pontormo (1494-1557) y en otros miembros de la generación postclásica. Ya en 1518, en obras tales como el retablo de San Michele Visdomini, Florencia, Pontormo había desarrollado la tendencia de su maestro, Andrea del Sarto, hacia la inestabilidad, tanto en la estructura de la composición, como en la expresión emocional, hasta un punto ya no compatible con el clasicismo del alto Renacimiento. La cuestión de hasta dónde se pueden considerar manieristas las primeras obras de Pontormo hasta c. 1526 va íntimamente ligada a toda la controversia que rodea el término. Mientras que para Friedländer la introversión torturada de los frescos de la Cartuja de 1522-1524 epitomiza su concepción anticlásica del manierismo, para Shearman, en cambio, la señalada carencia de *maniera* en estas obras, explícitamente lamentada por Vasari, hace que el término resulte sumamente inadecuado para ellas. Igualmente polémicas son las primeras obras del condiscípulo de Pontormo con Andrea, Rosso Fiorentino, cuyo *Descendimiento* (1521, Pinacoteca Comunale, Volterra) viola todas las normas clásicas de un modo que aún nos resulta duro y excéntrico, en lugar de ingenioso y refinado. Sin embargo, durante esta fase, ambos pintores exhiben muchas características formales comunes con los desarrollos de su época en Roma, como proporciones alargadas, contorsionadas, ambigüedad espacial, y, sobre todo, imposición de un sentido abstracto del diseño sobre la anatomía humana.

Puesto que estas características habrían de seguir siendo fundamentales para la *maniera* florentina de mediados del siglo, es probable que resulte útil continuar considerando las primeras obras de Pontormo y de Rosso, pese a todo su emocionalismo subjetivo, predecesoras directas del estilo maduro. Estos elementos comunes inclinaron a ambos artistas a responder al manierismo romano una vez entraron en contacto con el mismo. A pesar de la persistente melancolía de su temperamento, el estilo de Pontormo adquirió una nueva fluidez y elegancia después del año 1526. En obras como el *Descendimiento* y la *Anunciación*, en Santa Felicità, Florencia, la tensa angularidad de su primitiva manera se vio substituida por un tratamiento de la forma más estrictamente ornamental, análogo al de Perino, que sería de la máxima importancia para sus contemporáneos más jóvenes de Florencia. El movimiento de Rosso en esta dirección ocurrió incluso antes, y aunque en ciertos momentos habría de tornar a la urgencia expresiva de su *Descendimiento* de Volterra, fue el estilo agraciado y urbano que adquirió por vez primera en Roma el que llevó consigo a Fontainebleau. De esta suerte, inspiró a toda una generación de pintores y escultores franceses con el ideal de la *maniera*.

Para comienzos de la década de 1530, las tendencias antes diferentes de la primera pintura manierista, tanto en Roma como en Florencia, se habían combinado para formar las bases de lo que podría denominarse adecuadamente la *gran maniera*, es decir, la plena madurez de manierismo.



Lucrecia Panciatichi, por Bronzino; óleo sobre lienzo; 1,04×0,85 m.; c. 1540. Uffizi, Florencia.

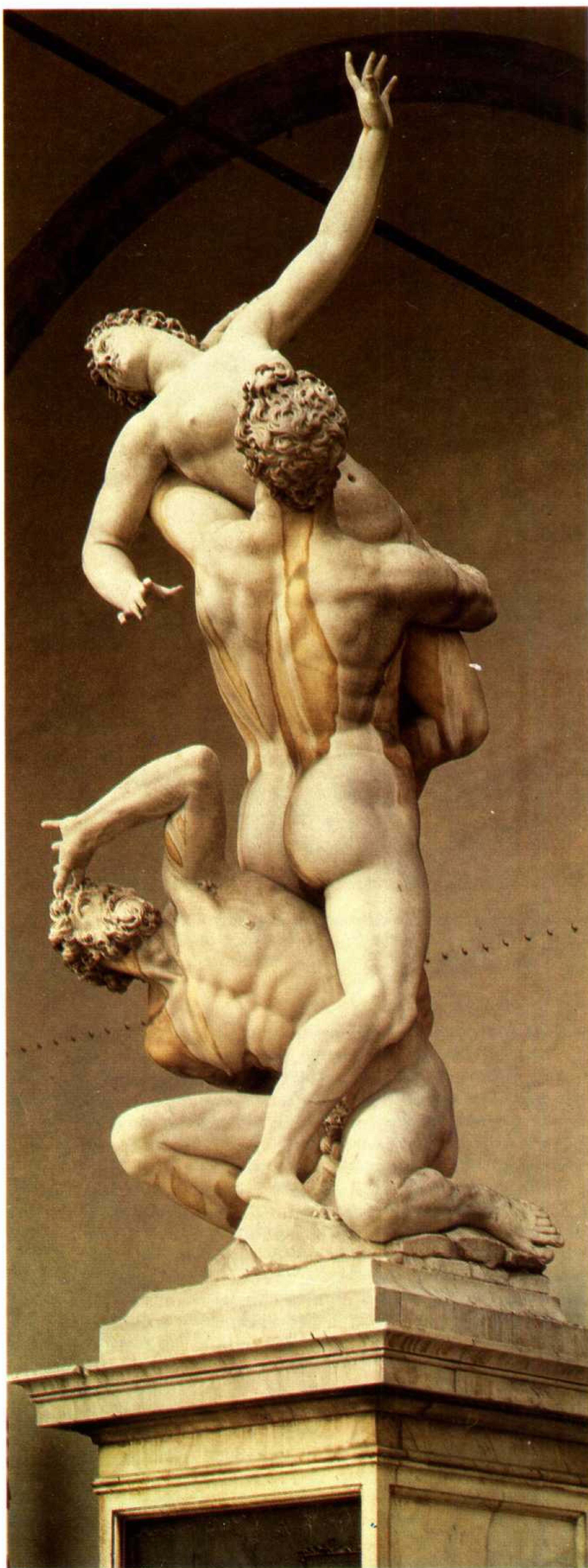
Dos de los máximos exponentes de esta época, Salviati y Vasari, se encontraban trabajando en aquellas dos ciudades; su forma más característica de expresión artística era la obra decorativa en gran escala, a menudo como propaganda dinástica. Ejemplos importantes de este tipo son la decoración del Oratorio de *San Giovanni Decollato*, Roma (por Salviati y Jacopino del Conte, 1538), la *Sala dell'Udienza* del *Palazzo Vecchio*, de Florencia (por Salviati, 1543-1544), la *Sala Paolina* en el *Castel Sant'Angelo* de Roma (por Perino del Vaga, 1545-1547), la *Sala del Cento Giorni*, en la *Cancellería* de Roma (por Vasari, 1546), la *Sala dei Fasti Farnesi*, en el Palacio Farnesio de Roma (por Salviati, 1549-1563), la *Sala del Cinquecento* del *Palazzo Vecchio* (por Vasari, 1555-1571) y la *Sala Regia* del Vaticano (por Perino del Vaga, Daniele de Volterra, Salviati, los Zuccari y Vasari, 1540-1753). Todas estas decoraciones se proponían emular los logros de Rafael y Miguel Ángel en las Estancias vaticanas y la Capilla Sixtina. Al mismo tiempo, ofrecieron amplio terreno para la complacencia, típicamente manierista en la ingeniosidad y la complejidad, tanto en la forma como en el contenido.
La carrera artística del tercer gran exponente del estilo propio a la *gran maniera*, Bronzino, estuvo, por contra, más o menos limitada a Florencia, sin practicar la ornamentación mural en la misma medida que sus amigos Salviati y Vasari. Por otro lado, su técnica, sumamente refinada, era muy apropiada para el retrato, y junto con Parmigianino, Bronzino fue probablemente el mejor retratista del manierismo. Resulta paradójico que un estilo que se preocupa tan poco por la imitación de la realidad externa haya dado tantos retratos de calidad tan elevada. Pero Bronzino dominó el arte de combinar su propio ideal, artificialmente bello, de la humanidad con una aguda observación del detalle individual. Sus cortesanos están, así, representados con un aire de envarada solemnidad y fría perfección, totalmente apropiado a sus pretensiones sociales y, sin embargo, con una absoluta precisión exterior.
Los retratados de Bronzino y de Parmigianino emanan la cualidad propia de la *maniera*, término que, en el uso del siglo XVI, se aplicaba con bastante frecuencia en un sentido social para referirse a la buena crianza, al porte distinguido y *savoir-faire* en términos generales.
Uno de los desarrollos más característicos de la escultura florentina de mediados de siglo fue la preocupación, cada vez mayor, por el punto de vista múltiple. Aunque la preferencia de Miguel Ángel, rayana en la reverencia, por un solo punto de vista en la escultura era bien conocida, la composición en espiral de su *Victoria* (Palazzo Vecchio, Florencia) sugiere claramente la posibilidad de hacer desaparecer la pura frontalidad, presentando así al espectador una infinidad de puntos de mira interesantes a medida que va inspeccionando una escultura exenta desde todos los costados. El mismo Miguel Ángel llegó a proyectar una obra de esta naturaleza durante la década de 1520, un grupo de *Hércules y Caco* que habría de ser colocado en la plaza principal junto a su anterior *David*. Y aunque el proyecto fue abandonado en 1529, su modelo de arcilla subsistió (ahora, en la Casa Buonarroti de Florencia), y llegó a ejercer considerable influencia en la escultura manierista posterior.
El escultor más importante activo en Florencia durante la segunda mitad del siglo XVI, Giambologna (c. 1524-1608), evidentemente se vio impresionado por estos dos prototipos de Miguel Ángel. Un grupo como el *Rapto de una sabina* (*Loggia dei Lanzi*, Florencia) constituye un ejemplo acabado de principio de la *figura serpentinata*, en este caso aplicado a tres figuras de tamaño mayor que el normal, dispuestas de forma contorneada en espiral continua en torno a un núcleo central, y mostrando una variedad constantemente cambiante de las siluetas. La preocupación, típicamente manierista, del escultor por la complejidad y el virtuosismo formales, a costa del tema, se hace patente en una carta de 1579 en la que explícitamente declara que el tema del grupo fue «elegido para dar campo de acción al conocimiento y al estudio del arte». Sabemos que la obra recibió nombre sólo después de que estuvo colocada en la Piazza. Los títulos dados a las distintas adaptaciones de la *Victoria* de Miguel Ángel por Pierino da Vinci, Ammanati, Danti y, de nuevo, por Giambologna, parecen igualmente arbitrarios. A pesar de que, en contraste con estos otros escultores, y también con Cellini, el arte de Giambologna suele estar cargado de una energía dinámica incongruente con la lánguida impasividad de la verdadera *maniera*, parece razonable catalogarlo como manierista en un sentido genérico.
Lo mismo se puede decir del Tintoretto (1518-1594), que está excluido de la definición de Shearman a causa de su intensidad espiritual y su energía física, pero que con frecuencia empleaba recursos de composición y proporciones alargadas afines a los del manierismo de la Italia central. En el *Hallazgo del cuerpo de San Marcos* (Pinacoteca di Brera, Milán), las figuras ya no pueden considerarse agraciadas, pero hay una utilización irracional de la luz y del espacio, combinada

con una plasticidad miguelangelesca de la forma, que nos indica un conocimiento de la evolución artística romana y florentina durante la década de 1520. Sin embargo, dentro del contexto veneciano, Tintoretto es excepcional, y la personalidad dominante de Tiziano (c. 1485-1576) impartió a la corriente principal de la pintura veneciana una permanente preocupación por la experiencia sensual de la realidad, ajena a la abstracción y las tendencias refinadas del manierismo. Aunque Pablo Veronese (1528-1588), e incluso el mismo Tiziano, se vieron en algunas ocasiones influidos por importantes exponentes de la *maniera* del norte de Italia, como Giulio Romano y Parmigianino, estas influencias serían relativamente superficiales.

La naturalidad y la vitalidad esenciales de su arte proporcionaron una continuidad ininterrumpida entre el alto Renacimiento y el barroco. En la arquitectura veneciana, así como también en la escultura, el amigo de Tiziano, Jacopo Sansovino, perpetuó el estilo clásico del alto Renacimiento, aunque en una forma enriquecida, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo. El arquitecto más importante activo en el Véneto durante el período final del *cinquecento*, Andrea Palladio (1508-1580), también fue moderado en su introducción de las formas manieristas.

La arquitectura de la Italia central a partir de mediados del siglo, aunque dependiente de la fase anterior, del mismo modo que Bronzino dependió de Pontormo, fue menos radicalmente experimental que antes. Las obras atrevidamente heterodoxas de Giulio Romano y Miguel Ángel, durante las décadas de 1520 y 1530, así como las de Peruzzi (1481-1536) y Sanmicheli (1484-1559), fueron seguidas después de c. 1550 por una corriente dirigida hacia una mayor sobriedad y reticencia pictórica. Probablemente el representante más importante de esta tendencia fue Vignola, cuyo tratado de arquitectura *Cinque Ordini di Architettura* (1562) revela un deseo académico de establecer reglas inquebrantables fundadas en un estudio de la práctica de la antigüedad y del alto Renacimiento. La envarada formalidad de la arquitectura de Vignola, en la que una rígida conformidad con un sistema de reglas parece ocultar cierta inseguridad de dirección interna de la obra, tiene mucho en común con la pintura en la Italia central de la *maniera* grande y tardía que también se fue tornando cada vez más académica y ecléctica después de mediado el siglo.

Éste fue, sin duda, un período de decadencia general. Los esfuerzos de reformadores como Tadeo Zuccaro (1529-1566), en Roma, y Santi di Tito (1536-1603), en Florencia, para infundir nueva vida al arte de la pintura puede que incluso tuvieran un efecto contrario al deseado, ya que su defensa de una mayor naturalidad y sencillez era contradictoria con la vitalidad creativa original del estilo manierista. Para fines del siglo, éste se había diluido tanto, que se había convertido en completamente estéril, y, con la posible excepción de Cavalier d'Arpino (1568-1640), sus exponentes romanos apenas pudieron ofrecer resistencia a las primeras innovaciones del arte barroco de Annibale Carracci y de Caravaggio, tras la primera mitad de la década de 1590. Sin embargo, aún en 1570, fue posible crear una obra de arte tan perfecta de la decoración manierista como el *Studiolo* de Francesco I en el Palazzo Vecchio de Florencia, una pequeña cámara que recuerda el interior de un cofre de tesoros, tachonada de pinturas y figuritas de un preciosismo de joya, todas ellas ejecutadas bajo



Rapto de una sabina, por Giovanni da Bologna; mármol; altura 4,1 m.; 1579-1582. *Loggia dei Lanzi*, Florencia.

El *Studio* de Francisco I, diseñado por Giorgio Vasari.
Una *Ninfa del Sena*, por Jean Goujon; 1550.



la supervisión general de Giorgio Vasari. También en la arquitectura de villas y jardines continuó el manierismo como un estilo de gran poder inventivo a través de la segunda mitad del siglo. Ejemplos importantes son la Villa d'Este, de Pirro Ligorio, en Tívoli (1565-1572), la Villa Médicis, de Buontalenti, en Pratolino, cerca

de Florencia, hoy destruida (1569-1575), y la extraordinaria Villa Orsini en Bomarzo, próxima a Viterbo (c. 1550-1580). Al trazar el desarrollo de este estilo fuera de Italia, resulta a menudo difícil e incluso sin sentido, el intentar distinguir entre influencias específicamente manieristas y la expansión en general del estilo del Renacimiento italiano. El rápido injerto de formas italianizantes procedentes de todas las fases del Renacimiento en diversas y vigorosas tradiciones locales del norte de Europa, con frecuencia condujo a un estilo demasiado híbrido para poderlo definir sin ambigüedades como manierista. Sin embargo, a pesar de un equivalente francés del alto Renacimiento, el estilo que se desarrolló en Fontainebleau a partir de comienzos de la década de 1530 puede considerarse como puramente, casi quintaesencialmente, manierista: creación de los italianos trasplantados Rosso y Primaticcio. La *Galerie François I*, con su complicada fusión de pinturas alegóricas, figuras de estuco y ornamentos intrincados, es una perfecta encarnación de la *maniera*, una cualidad bien prevista para atraer los gustos refinados de la corte francesa. Toda una generación de artistas franceses se formó en este estilo, y aunque pintores como Jean Cousin *el Viejo* y Antoine Caron sólo poseían un modesto talento, los escultores Jean Goujon (c. 1510-c. 1560) y German Pilon (c. 1525/30-1590) desarrollaron sus posibilidades hasta un elevado nivel de realización y expresividad.
Mientras el manierismo en Francia floreció como resultado directo del patronazgo real, primero bajo Francisco I y más tarde bajo su hijo, Enrique II, el estilo fue introducido en los Países Bajos de segunda mano por artistas nativos que habían estado en contacto con él mientras visitaban Italia. El término no se debe aplicar a la primera generación de pintores *romanistas*, como Jan Gossaert (c. 1478-1532), Bernard van Orley (1491/-1542) y Jan van Scorel (1495-1562), ya que su conocimiento del arte italiano estuvo basado en obras anteriores a 1520: pero los contorsionados estilos postrafaelistas de Marten van Heemskerck (1498-1547), Frans Floris (c. 1518-1570), Marten de Vos (1532-1603) y toda una generación de artistas italianizantes holandeses son, con seguridad, manieristas, a pesar de cierta tendencia hacia la tosquedad y la torpeza, ajena a la *maniera*. Los artistas nativos con pronunciada inclinación hacia la elegancia y el refinamiento tendieron a buscar empleo fuera de los Países Bajos, y fue en el grato medio ambiente de las cortes de Alberto V en Munich y de Rodolfo II en Praga, donde los escultores Hubert Gerhard (c. 1545-1620) y Adriaen de Vries (c. 1560-1626), antiguos discípulos de Giambologna y del pintor Bartholomaeus Spranger (1546-1611), pasaron la mayor parte de su vida profesional. Probablemente la contribución holandesa más importante a la arquitectura manierista fueron los libros de diseños (1565-1568) de Hans Vredeman de Vries (1527-1604), cuyos fantásticos dibujos, inspirados en una gran variedad de fuentes diferentes.
También en España las formas manieristas en la pintura y la escultura se introdujeron en los estilos híbridos de artistas como Alonso Berruguete (c. 1489-1561), Juan de Juni (c. 1533-1577) y Juan de Juanes (1500-1579). Aunque algunos de éstos habían visitado Italia, todos ellos permanecieron muy ligados a las tradiciones locales, y no fue hasta la década de 1570, al llegar Federigo Zuccaro (1540/3-1609) y Pellegrino Tibaldi (1527-1566) a España para decorar el palacio de Felipe II en El Escorial, cuando se importó una versión auténtica del manierismo italiano. Sin embargo, para estas mismas fechas una personalidad mucho más grande, la del Greco, hizo su aparición en España, donde practicó su propia versión, sumamente individual, del estilo. A pesar de su casi completa falta de urbanidad y refinamiento de la *maniera*, defecto que le costó abandonar toda esperanza de éxito en la corte, el arte del Greco se puede reconocer como relacionado con el manierismo de la Italia central de mediados del siglo, aunque sólo sea de acuerdo en un sentido formal. Su *Martirio de San Mauricio* (Escorial) recuerda el *Martirio de San Lorenzo* de Bronzino por su estilizada abstracción de la realidad, y disposición de los miembros y de los ropajes en un diseño semejante a un relieve. También hay en El Greco muchas analogías con el manierismo italiano en su gusto por las formas alargadas, y un sentido ambiguo del espacio pictórico. Así, aunque el profundo carácter espiritual de su arte, así como su idiosincrasia acusada, junto a su posición cronológica, impidan ampliar el juicio de Dvorak, que lo considera representante típico, incluso central, del manierismo, existen, con todo, razones suficientes para considerar al Greco uno de los grandes exponentes del estilo.


Martirio de San Mauricio, por El Greco; lienzo; 3 m. Escorial.

Manierismo teórico.—En Inglaterra, el manierismo italiano hizo su aparición a través de terceros, introducido gracias a intermediarios flamencos o alemanes. Los elementos manieristas en el arte de unos pintores como Guillaume Scrots (fl. c. 1546) y Hans Eworth (fl. 1540-1574) son torpes y provincianos, si los juzgamos por los patrones italianos; incluso el arte elegante y refinado del pintor inglés más importante del siglo XVI, Nicholas Hilliard (c. 1547-1619), tiene una base demasido endeble en el Renacimiento italiano para llamarlo con propiedad manierista. Lo mismo viene a ser cierto en la tradición vigorosamente creativa de la arquitectura isabelina, en la que los motivos manieristas forman parte de una rica y caótica mezcla derivada de una diversidad de fuentes y aplicada sin comprensión real del lenguaje de las formas clásicas.

La preocupación italiana central por la *maniera*, el buen estilo y los medios para obtenerlo, produjeron una enorme cosecha de escritos teóricos sobre el arte a partir de mediados del siglo XVI. El más importante, con mucho, de estos escritos fue la monumental obra de Vasari, publicada por vez primera en 1550, y que, aunque reviste la forma biográfica, contenía numerosas observaciones sobre la naturaleza de la excelencia artística. Estas ideas crearon la base para los tratados, más abstractos y filosóficos, de Lomazzo (1584), Armenini (1586) y Federigo Zuccaro (1607). La tradición biográfica continuó en obras tales como el *Riposo* de Borghini (1584) y en varias autobiografías de artistas manieristas, la más famosa de las cuales es la de Benvenuto Cellini, (c. 1560). En la Europa septentrional, el método histórico y el teórico se combinaron en los copiosos escritos de Carel van Mander, pintor y amigo íntimo del grabador archimanierista Hendrick Goltzius (1558-1617). Incluso en Inglaterra, un breve tratado sobre el arte de la pintura miniaturista fue escrito por Nicholas Hilliard (c. 1600). También durante este período se publicaron numerosos tratados arquitectónicos, entre ellos los de Serlio (1537), Vignola (1562), Palladio (1570) y Scamozzi (1615) en Italia, y los de Ducerceau (1559), Bullant (1564) y Delorme (1568) en Francia. La proliferación de todas estas obras teóricas refleja no sólo la preocupación manierista por los procesos de creación artística —una preocupación que se refleja en el carácter autoconsciente del propio estilo manierista—, sino también en la aspiración de sus autores de elevar la condición social e intelectual del artista.

Una distinción postmedieval entre el genio creador del artista y la destreza puramente manual del artesano ya había aparecido en los escritos de Alberti, pero no fue hasta el siglo XVI cuando la idea comenzó a ganar reconocimiento general. Esto se debió en buena medida a la amplia admiración que despertaron las obras de los gigantes del alto Renacimiento. Vasari cuenta, aprobatoriamente, que Rafael vivía más como príncipe que como pintor, lo que significa un elevamiento de condición que más tarde se materializaría de un modo simbólico en las mansiones señoriales de artistas manieristas como Giulio Romano (en Mantua) y Federigo Zuccaro (en Roma). El epíteto de «divino», universalmente concedido a Miguel Ángel, concordaba con su propia concepción del arte como la más alta expresión del espíritu humano. Directamente relacionado con este sentido de la elevada dignidad social e intelectual del artista, estuvo el deseo de Vasari de fundar una academia de arte, proyecto que se consumó en la *Academia del Disegno* de Florencia (1563), más tarde imitada por la *Academia di San Luca*, fundada en 1593 por Zuccaro en Roma y la Academia de Van Mander en Haarlem (1583). Pero, incorporada en la misma noción de la academia, había una paradoja, de la que el mismo Vasari parece haber sido embarazosamente consciente. Por un lado, el concepto academicista pretendía ganar prestigio gracias a la cuasi-divina naturaleza de la creación artística y reservaba la más alta admiración para artistas, como Miguel Ángel, que mantuvieron una soberana independencia de las tradiciones; por otro, tendía a reducir el arte a un sistema de reglas susceptibles de enseñanza, estimulando el estudio y la imitación de los grandes maestros del pasado.

Este dualismo, que reflejaba una subyacente incertidumbre de dirección, que lo mismo podía conducir a un eclecticismo académico que al capricho puramente subjetivo, se considera enteramente característico del arte y el pensamiento manieristas.

Para mayor información:

Blunt, A: *Artistic Theory in Italy: 1450-1600*, Oxford (1940). Dvorak, M.: «Uber Greco und den Manierismus», en Dvorak, M. (editor), *Kunstgeschichte als geistesgeschichte*, Munich (1924). Freedberg, S.J.: *Painting in Italy: 1500-1600*, Harmondsworth (1979). Friedländer, W.: «die Entstehung des antiklassischen Stiles... um 1520» *Repertorium für Kunstwissenschaft* vol. XLVI (1925). Hauser, A.: *Mannerism*, dos volúmenes, Londres (1965). Heydenreich, L. H. y Lotz, W.: *Architecture in Intaly: 1400-1600*, Harmondsworth (1974). Penvsner, N.: «The Architecture of Mannerism» (1974). Pevsner, N.: «The Architecture of Mannerism», en Grigson, G. (editor): *The Mint*, Londres (1946). Pevsner, N.: «Gegenreformation und Manierismus» *Repertorium für Kunsti Wissenschaft* vol. XLVI (1925). Pope-Hennessy, J.: *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Londres (1963). Shearman, J.: *Mannerism*, Harmondsworth (1967). Smyth, C. H.: *Mannerism and Maniera*, Locust Valley, Nueva York (1962). Zerner, H.: *Observation on the Use of the Concept of Mannerism*, en Robinson, F. W. y Nichols, S. G. (editores): *The Meaning of Mannerism*, Hanover, New Hampshire (1972). Hocke, Gustav René: *El mundo como laberinto* (Guadarrama, Madrid, 1961). Dubois, Claude Gilbert: *El manierismo* (Península, Barcelona, 1980). Hauser, Arnold: *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno* (Guadarrama, Madrid, 1965). Wolf, Robert E.: *Renacimiento y Manierismo* (Argos, Barcelona, 1972). *El Greco* (Sarpe, Madrid, 1981). Frati, Tiziana: *La obra pictórica completa del Greco* (Noguer, Barcelona, 1977). Aparicio López, Octavio: *Tres genios de la pintura: Greco, Velázquez, Goya* (Madrid, 1970). Cossío, Manuel B.: *El Greco* (Espasa Calpe, Madrid, 1981). Camón Arnar, José: *Dominico Greco* (Espasa Calpe, Madrid, 1970). Gómez de la Serna, Ramón: *El Greco: el visionario iluminado* (Losada, Buenos Aires, 1960). Marañón, Gregorio: *El Greco y Toledo* (Espasa Calpe, Madrid, 1956). Salas, Javier de: *Miguel Ángel y El Greco* (Real Academia de Belllas Artes de San Fernando, Madrid, 1967). Ludwig, Emil: *Miguel Ángel* (Barcelona, Juventud, 1958). Condivi, Ascanio: *La apasionada vida de Miguel Ángel* (Amigos del Círculo del Bibliófilo, Barcelona, 1981). Dumas, Alexandre: *Tres maestros: Miguel Ángel, Tiziano, Rafael* (Espasa Calpe, Buenos Aires, 1949). Fernández, Justino: *Miguel Ángel. De su alma* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1964). Berence, Fred: *Miguel Ángel o la voluntad de poder* (Castilla, Madrid, 1976). Saponaro, Michele: *Miguel Ángel* (Planeta, Barcelona, 1963). Arbour, Renée; *Miguel Ángel* (Daimón, Barcelona, 1966). Cellini, Benvenuto: *La vida de Benvenuto, hijo del maestro Juan Cellini, florentino, escrita por él mismo en Florencia* (Barcelona, Planeta, 1963).

LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN, POR TIZIANO

Esta pintura es la primera gran obra maestra de carácter público del Renacimiento veneciano. Encargada c. 1516 para el altar mayor de los *Frari,* la iglesia franciscana de Venecia demuestra que los artistas venecianos podían igualar en tamaño y en grandiosidad las monumentales pinturas que Rafael y Miguel Ángel estaban ejecutando en las mismas fechas en Roma. No obstante, esta obra pictórica es típicamente veneciana: cálida, sensual, rica de tonalidades, constituye verdadera celebración de su tema, que, a través de la asunción al Cielo del cuerpo de la Virgen María, es el Triunfo de la Carne. Por fuentes contemporáneas, sabemos que mientras se estaba ejecutando la pintura e incluso después de ser colocada en su lugar (en la festividad de San Bernardino, 20 de mayo de 1518), los frailes estaban desconcertados y dubitativos acerca de ella. Pero Tiziano sabía lo que se hacía.

La pintura tenía que ser grande, pintada con amplias pinceladas, porque habría de constituir el punto focal de un templo de muy grandes proporciones, de estilo gótico, al fondo del cual debería ser visible. A medida que el visitante camina por la iglesia, ve primero la pintura enmarcada por el arco de acceso al coro, que es como una réplica por la forma del marco arqueado en el que se halla colocada la propia obra pictórica. Este marco, con sus grandes columnas exentas, es como un arco triunfal, y los principales acontecimientos representados en la pintura están ejecutados en proporción y armonía con él. La misma Virgen está colocada dentro de un círculo formado por el arco del marco y la guirnalda de ángeles que la sostienen —su cabeza se encuentra exactamente en el centro—. Las siluetas de las cabezas de los Apóstoles —que forman la principal división horizontal de la tabla— están reforzadas por el hecho de que se ven a la misma altura que el remate de la elevada base sobre la que se encuentran emplazadas las columnas del marco. Merced a estos medios, Tiziano organizó los complejos acontecimientos de la pintura en un diseño ordenado y armónico.

Los gigantescos apóstoles miran todos hacia arriba, a la Virgen, y nosotros mismos parecemos estar mirando hacia arriba, entre ellos, *di sotto in su,* como dicen los italianos, a la figura en espiral ascendente. Por encima, Dios Padre, en un remolino de ángeles y neblinas, se inclina hacia abajo para recibirla, deslizándose por el aire como un águila que descendiera desde las cumbres de los montes. Su visión está plena de luz y color. La Virgen está colocada sobre un glorioso fondo de luz dorada, equivalente luminoso de las medias cúpulas doradas de las iglesias bizantinas. Su capa es de rojo carmín, y su túnica azul, y estos colores primarios producen un acorde armonioso equiparable al de las formas. La parte superior del cuadro está sueltamente pintada con grandes pinceladas, visibles desde muy lejos, para equilibrar la distancia del espectador; un detalle de la cabeza de la Virgen muestra cómo se evocan las formas, cual si salieran de la luz, por un mínimo de pinceladas.

Las pinceladas concuerdan con la percepción del tono y del color que se presenta a los ojos en la naturaleza, y la impresión de viveza que da la cabeza procede del hecho de que nosotros mismos relacionamos aquéllas para darles forma, como lo hacemos cuando vemos objetos en la vida real.

En esta pintura, Tiziano opone al arte lineal, más intelectual, del alto Renacimiento romano un estilo colorista característicamente veneciano. Es un estilo directo, sensual y gloriosamente vivo.



La nave principal y el coro de Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecia, mostrándonos la *Asunción* de Tiziano, situada detrás del arco de acceso al coro.



Dios recibe a la Virgen, detalle de la *Asunción de la Virgen* de Tiziano.

Asunción de la Virgen, por Tiziano; óleo sobre tabla; 6,9×3,6 m.; 1515-1518. Santa Maria dei Frari, Venecia.





Un ejemplo de retablo veneciano, anterior a Tiziano: *Resurrección de Jesucristo*, por Giovanni Bellini; sobre tabla; 1,48×1,28 m.; c. 1475-1479. Staatliche Museen, Berlín Occidental.

La Transfiguración de Jesucristo, por Rafael; óleo sobre tabla; 4,05×2,78 m.; 1518-1520. Museos Vaticanos, Roma.

XXXVII

BARROCO



La cena de Emaús, por Caravaggio; óleo sobre lienzo; 1,41×1,96 m.; 1596/8-1602. National Gallery, Londres.

La palabra «barroco» tenía una intención ofensiva; originalmente quería decir «de forma extraña», y llegó a significar cualquier cosa ilógica, absurda o rara. Los clasicistas del siglo XVIII solían utilizarla para describir el desprecio o desafío de las reglas clásicas por los pintores del siglo XVII, y, quizá más particularmente, la preferencia de escultores o arquitectos por unas formas excéntricas o extravagantes. No fue hasta el siglo XIX cuando los estudiosos alemanes comenzaron a utilizar imparcialmente el término para describir el arte del siglo XVII.
Históricamente, el arte de este período debe considerarse en el contexto de la renovación del poder de la Iglesia Católica y de la centralización, cada vez mayor, del poder político. A partir de la década de 1570, la amenaza del protestantismo se desvaneció. La austeridad de la Contrarreforma, por lo tanto, se fue relajando, y los papas y cardenales, más confiados, del siglo XVII se convirtieron en patrocinadores entusiastas de un arte que debería expresar su fervor religioso y su gusto por la vida. Las órdenes religiosas, particularmente los oratorianos y los jesuitas, vieron aumentado su poder. La reafirmación de los dogmas de la Iglesia Católica se convirtió en una parte importante del cometido del pintor; la gloria del martirio, las visiones y los éxtasis de los santos, inflamados de intensa emoción y presentados con todos los recursos de un lenguaje retórico de gestos y expresiones, se hicieron temas comunes para pintores y escultores. En la esfera de lo secular, el poder se concentró en las manos de los monarcas, respaldado por la doctrina del derecho divino de los reyes. Felipe IV en España, Luis XIV en Francia y Carlos I en Inglaterra anduvieron prestos en ver las posibilidades del barroco como arte de propaganda.
La confianza de que hace gala este período es quizá visible al máximo en la magnificencia y en la sensual belleza visual de muchas obras barrocas. Cuando pasamos del arte del Renacimiento al arte barroco, lo primero que vemos es el resplandor más radiante de los colores, la pincelada más suelta y expresiva, la mayor riqueza de contrastes de textura y de luces y sombras. La arquitectura barroca comparte muchas de estas cualidades; el interior de una iglesia barroca, con sus numerosas esculturas y pinturas decorativas, su exuberante uso del dorado, el estuco y los mármoles de vistosos colores, así como su impresión de movimiento y espacio, estaba ideado para trasladar nuestros pensamientos a la gloria del cielo.
Un aspecto del barroco, por lo tanto, es que constituye un arte de persuasión; el artista se ocupaba, sobre todo, de apelar a las emociones del espectador. Para representar las escenas de modo vivo y subyugante, intentaba capturar el instante supremo de la acción dramática, y lo subrayaba mediante contrastes llamativos de luces y sombras. El espectador se suele sentir impelido a participar de modo activo en una obra barroca, bien mediante cierta clase de composición en la que las figuras están apretadas tan estrechamente al primer término, que parecen extender sus movimientos hacia el mundo de fuera de la pintura, o bien porque ese mismo espectador se puede sentir sobrecogido por una oleada de figuras que se mueven en un desplazamiento ascendente en espiral, hacia un espacio al parecer infinito. El uso de diversos recursos ilusionistas, muchas veces adaptados del teatro, se convirtió en práctica común durante este período.
El efecto de una obra barroca es inmediato y sobrecogedor; hay en este período un nuevo sentido de la unidad artística de todas las partes subordinadas a un ritmo dinámico que conduce a un clímax. Este principio contrasta muy marcadamente con las composiciones descentralizadas de los manieristas, cuyas obras abundaban en ritmos complicados e intrincados detalles que el ojo debe buscar con agudeza para poder maravillarse. En muchos aspectos, el barroco fue un retorno a la grandeza y la monumentalidad del alto Renacimiento, pero los artistas barrocos no volvieron a los ideales renacentistas de simetría y claridad. Más bien, se centraron en atrevidos efectos de asimetría y en movimientos diagonales en profundidad. También existe un sentido semejante de unidad y movimiento en la arquitectura barroca; formas y espacios están organizados con mayor dinamismo que como lo habían estado durante el Renacimiento, y tienden a fluir y fundirse el uno en el otro. Las fachadas se tratan con un sentido escultural y poseen una nueva riqueza y profundidad plástica. La unidad del efecto se suele subrayar con frecuencia mediante la combinación de las tres artes, de la pintura, la escultura y la arquitectura, para la producción de un grandioso efecto total. Con frecuencia, estancias y capillas enteras se tratan como una obra de arte único.
El barroco fue sólo un aspecto del arte del siglo XVII; éste presenció la aparición de una variedad cada vez mayor de categorías estilísticas y, a través de todo el período, un movimiento clásico resistió el llamamiento del barroco a los sentidos y las emociones. Estos artistas, guiados por Nicolás Poussin (1594-1665), intentaron continuar la tradición de Rafael (1483-1520) y se centraron en la claridad, la armonía y el equilibrio. También hubo una ampliación de los temas tradicionales; c. 1600, la naturaleza muerta, el cuadro de género y el paisaje surgieron como formas de arte independientes. Los pintores de estos temas no fueron, en su mayor parte, ni clásicos ni barrocos, sino realistas; el realismo predominó en el arte holandés del siglo XVII. Los tres estilos compartieron un retorno a la naturaleza, tras el estilo antinaturalista de los manieristas; esto es evidente no sólo en los modelos proletarios de Caravaggio, sino en la insistencia de Carracci en dibujar del natural, en el tratamiento que Rubens y Bernini dieron a la carne, y en la observación de la luz y de la superficie y textura de los objetos naturales por Claude y Ruysdael.

Italia.—El centro artístico durante la mayor parte del siglo XVII fue Roma. El nuevo talante de fervor religioso se manifestó por vez primera en la construcción entusiasta y rápida de iglesias en el período de 1570 a 1620. La más antigua de éstas, *Il Gesù*, proyectada por Giacomo Vignola (1507-1573) en 1568, con una fachada de 1575 por Giacomo della Porta (c. 1533-1602), se convirtió, en planta y alzado, en el modelo tipo de gran templo congregacional; en vez de la planta central común en el Renacimiento, tiene una sola y ancha nave longitudinal, con capillas laterales; el transepto es corto, y el crucero está rematado por una magnífica cúpula. El arquitecto más importante del barroco primitivo fue Carlo Maderno (1556-1629), cuya fachada de Santa Susana de Roma, de 1597-1603, transformó la extensa amplitud y el centro sosegadamente acentuado de la fachada de dos pisos del Gesù en una composición más apretada y más dinámicamente organizada, en la que las columnas y los vanos avanzan con más insistencia hacia el centro. Santa Susana inició la fachada barroca romana; los arquitectos posteriores aumentaron la profusión de columnas y la extravagancia de los detalles.
Para los pintores de este período, el interés más acuciante fue renovar el contacto con la naturaleza tras los excesos cometidos por el manierismo; les interesaba volver a una representación clara y lúcida del espacio, y librar a sus pinturas de las ambigüedades formales y psicológicas.

Los artistas más significativos que trabajaron en Roma durante la década de 1590 fueron Michelangelo Merisi, llamado Caravaggio (1573-1609/10) y Annibale Carracci (1560-1609). Caravaggio llegó a Roma desde Milán c. 1590-2; más tarde trabajó en Nápoles, Sicilia y la isla de Malta. Fue un artista revolucionario cuya originalidad consistió en su insistencia en el realismo, puesta primero de manifiesto en una serie de pinturas de género de jóvenes vestidos de forma exótica y algo decadentes, y más tarde en pinturas religiosas de profunda seriedad moral en las que ignoró las anteriores convenciones artísticas. Sus protagonistas no están idealizados; los discípulos se muestran como rudos campesinos de ceños fruncidos, ropas desastradas y pies sucios. También se proponía conseguir un realismo psicológico, intentando, sin recurrir a la retórica establecida, comunicar el sentido interno de las escenas descritas en la Biblia. Sus composiciones subrayan la presencia física, casi tangible, de sus figuras; con frecuencia éstas se encuentran dispuestas en un espacio muy corto, próximo al plano del cuadro, y gestos dramáticamente escorzados atraviesan ese plano. Pero el realismo de Caravaggio se hace dramática y espiritualmente significativo por medios que no son realistas: sus pinturas están iluminadas por poderosos e irracionales contrastes de luces y sombras que resultan profundamente poéticos; sus fondos son desnudos y oscuros, y unos espacios vacíos crean un ambiente ominoso en sus escenas, frecuentemente violentas.
Annibale Carracci, el más importante de una familia de pintores boloñeses, llegó a Roma c. 1595. Sus pinturas de caballete romanas y sus frescos del Palazzo Farnese (1597-1604) establecieron los principios fundamentales de los estilos clásico y barroco. El estilo de Annibale fue un intento de revitalizar la tradición del alto Renacimiento, fundado en un intenso estudio de la naturaleza. La disposición del techo del Farnese es una serie de pinturas que muestran los amores de los dioses. Se presentan como si se tratara de pinturas de caballete, dentro de un marco arquitectónico ilusionista, apoyado por una abundancia de motivos: imitaciones de medallones de bronce, imitación de hermas de piedra, desnudos «reales» y *putti*. La claridad y la lógica de este techo y sus referencias a Rafael y a la antigüedad clásica influyeron en los clasicistas; sin embargo, su ilusionismo, el uso decorativo, sensual y frívolo de los accesorios y el vigor físico, la exuberancia y la rica composición de cada una de las pinturas anticipa el barroco.
De 1610 a 1620, los seguidores de Caravaggio y los discípulos de Annibale compitieron por la supremacía. La influencia de Caravaggio tuvo mayor difusión y se extendió con rapidez por toda Europa. Sus primeras escenas de género fueron imitadas con frecuencia, y los artistas respondieron de diversos modos a su claroscuro. Los discípulos de Annibale, Guido Reni (1575-1642), Francesco Albani (1578-1660) y Domenichino (1581-1641), que le habían seguido desde Bolonia, recibieron la mayor parte de los encargos de frescos que se hicieron en Roma. Estos artistas desarrollaron las tendencias clásicas de Annibale, y esta década fue de calma disciplinada. Domenichino fue el más rigurosamente clásico. Sus colores son pálidos y claros; el espacio está bien definido con las figuras paralelas al plano. La respuesta de Reni a la antigüedad fue más lírica; su fresco de techo *Amanecer* (1613; Palacio Rospigliosi, Roma) rechaza tanto el ilusionismo como la exuberancia del Palacio Farnese; el movimiento es el suave fluir de un relieve clásico; las figuras tienen una belleza más suavemente idealizada que los prototipos rafaelescos en los que están inspiradas. En sus pinturas religiosas, el acentuado *pathos* de la



Santa Cecilia distribuyendo ropa entre los pobres, por Domenichino; fresco; c. 1611-1614. San Luigi dei Francesi, Roma.

expresión tipifica este aspecto de la sensibilidad característica del siglo XVII.
Un estilo más exuberante fue introducido por Guercino (1591-1666), quien llegó de Bolonia en 1621. El uso que hizo de la luz y de la sombra es dramático; su manejo de la pintura, rico y exquisito. Su techo al fresco del Casino Ludovisi de Roma (1621-1623) presenta la carroza del Día, cruzando rauda el cielo, con auténtico vigor barroco. Utiliza con atrevimiento arquitectura ilusionista para crear un espacio más unificado.
Un ilusionismo espacial más airoso y ligero, inspirado en el Correggio, fue el que desarrolló Giovani Lanfranco (1582-1647). Este artista cubrió la extensa superficie de la cúpula de la iglesia de San Andrea della Valle en 1625-1627 con una sola composición que representa la Asunción de la Virgen. Una oleada de figuras arrastra nuestra mirada en dirección ascendente hasta el cielo pintado, y más que ninguna otra obra de la década de 1620, ésta nos prepara para la unidad y la complejidad del alto barroco.
Los artistas más importantes del alto barroco que alcanzaron la plenitud en la década de 1630 fueron Gian Lorenzo Bernini (1589-1680), Francesco Borromini (1599-1667) y Pietro de Cortono (1569-1669).
Bernini, napolitano, dominó la escena artística romana durante más de cincuenta años. Arquitecto, escultor y pintor, tenía un asombroso virtuosismo. Disfrutó de la estima constante de siete papas, y sus obras en San Pedro y en sus alrededores expresan, de acuerdo con un lenguaje simbólico sumamente intenso, el poder y la gloria de la Iglesia Católica, y su esplendor decorativo es abrumador.
En una serie de grupos escultóricos de figuras ejecutados para Scipione Borghese en la década de 1620, Bernini se apartó del concepto escultórico renacentista de la imagen encerrada en los límites del bloque de piedra, así como de la complejidad en espiral y los múltiples puntos de vista de la escultura manierista. Intentó comprometer emocionalmente al espectador en sus obras, representando, desde un solo punto de vista que concentra la impresión de energía, el momento culminante de la acción dramática.





Amanecer, fresco de techo por Guido Reni; 1612-1614. Palazzo Rospiglosi, Roma.

David, por Bernini; mármol; altura 1,7 m.; 1623. Museo e Galería Borghese, Roma.

Sus obras se fundaron en un intenso estudio de la naturaleza, la expresión y los detalles superficiales; su captación de la textura de la carne y del cabello en el mármol no se ha superado. Sus figuras parecen extenderse hacia el espacio real del espectador; el *David* de 1623 (Museo e Galleria Borghese, Roma), con las facciones tensamente reconcentradas, se encuentra en el punto en que va a avanzar hacia un Goliat invisible. Los retratos de busto fueron concebidos partiendo de los mismos principios; los retratados vuelven marcadamente la cabeza en respuesta al espectador; sus ojos son penetrantes y vivos, y sus labios, separados, parecen captados a punto de hablar.
El deseo de Bernini de comprometer las emociones del espectador le condujo a explorar los recursos del ilusionismo y a utilizar las artes de la pintura, la escultura y la arquitectura conjuntamente en la creación de un efecto supremo que tiende a romper las barreras entre las tres artes. La viveza de sus obras está realzada por una iluminación oculta y ricos contrastes de color. El grupo central de su *Éxtasis de Santa Teresa* (1645-1648; Santa Maria della Vittoria, Roma), ejecutado en mármol blanco sumamente pulido, está enmarcado por unas columnas negras, como si se tratara de una pintura; la expresión de desmayo y la enfebrecida vitalidad de las vestiduras expresan la intensidad de su visión. Este grupo parece milagrosamente suspendido ante nosotros, y este efecto ilusionista se ve aumentado por la presencia de los grupos escultóricos de la familia Cornaro, colocados en los muros de la capilla en unos a modo de palcos de teatro de ópera. Nosotros, los espectadores, tendemos a identificarnos con ellos, y conceder así realidad a la visión. En la bóveda, nubes de estuco que parecen cruzar la arquitectura sostienen unos ángulos pintados. La luz que ilumina el grupo central con un resplandor tan sobrenatural es luz natural que llega desde un lugar oculto, a través de un vidrio amarillo.



Todas las artes, y la misma naturaleza, se combinan en la obra de Bernini.
Una fusión más extrema de la escultura con la naturaleza se dio en las fuentes de Bernini, en las que una poderosa corriente de agua sustituyó a los delgados surtidores de las fuentes del siglo XVI. La Fuente de los Cuatro Ríos (1648-1651, Piazza Navona, Roma) es, aparentemente, una estructura de roca natural, cubierta por una exótica vegetación esculpida y perforada por aguas impetuosas que sustentan cuatro ríos personificados sentados al pie de un obelisco.
El trabajo arquitectónico más espectacular de Bernini fue la Plaza de San Pedro. Rodeó la plaza ovalada con una columnata exenta que crea ricos contrastes de luces y sombras y efectos espaciales; su forma parece que nos empuja hacia la iglesia, con una impresión de unidad y movimiento típica del barroco. Bernini dijo que la columnata ovalada simbolizaba los brazos de la Iglesia en su abrazo universal. En sus diseños para las iglesias, volvió a las plantas más familiares durante el Renacimiento: la cruz griega, el círculo y óvalo. Lo nuevo era la importancia de la escultura. No contemplamos la armonía de las formas, como en una iglesia renacentista; en lugar de ello, Bernini cargó las formas con energía, y toda la iglesia se convierte en un escenario para la experiencia mística revelada por la escultura. En San Andrea al Quirinale, Roma (1658-1670), una serie de gigantescas pilastras y de grandes entablamentos arrastran nuestra vista en torno a la planta ovalada hasta un punto focal culminante sobre el altar, en donde una escultura de San Andrés se remonta hacia el Cielo.
Borromini llegó a Roma desde el norte de Italia, en donde había sido formado como cantero, en 1614; hasta 1633 trabajó como ayudante de Maderno y más tarde ocupó la misma posición con Bernini. Fue un arquitecto menos tradicional que este último; el drama en sus obras es inherente a la manera en que trata forma y espacio. Le fascinaban las composiciones espaciales ingeniosas y la idea de poner las formas en movimiento; sus muros se ladean y curvan como si estuvieran modelados en arcilla. Los fundamentos de su planteamiento eran geométricos; sus planos no aspiraban, como los planos matemáticos de los arquitectos renacentistas, a conseguir la lucidez espacial, sino, más bien, a lograr una riqueza de relaciones espaciales; las formas fluyen una sobre la otra, en lugar de estar claramente separadas. Dio las formas más extravagantes a las torres, en las que extrañas espirales surgen impetuosamente hacia el espacio.
Todas estas características se pueden observar en la pequeña iglesia de San Carlino, Roma (1638-1641). Su planta es, fundamentalmente, ovalada. (Las variaciones sobre el tema del óvalo constituyen uno de los aspectos más interesantes del barroco romano). Los cuadrantes del óvalo están curvados hacia adentro; el resultado es que la pesada cornisa parece fluir rítmicamente en torno a la iglesia en una secuencia de curvas cóncavas y convexas. La cúpula está decorada con artesones netamente tallados de forma geométrica, que dan una sorprendente sensación de ligereza y gracia. La fachada posterior (1665-1682) muestra un intento semejante de crear dinámicos efectos de movimiento; la parte inferior cóncava-convexa-cóncava, contrasta con las curvas convexas-cóncavas-convexas de la parte superior.

El éxtasis de Santa Teresa, por Bernini; mármol; 1645-1648. Santa Maria della Vittoria, Roma

Pietro da Cortona fue, como Bernini, arquitecto y pintor y, después de Bernini, el artista más influyente de su época. Llegó a Roma de la Toscana meridional en 1612-1613; trabajó en Florencia desde el año 1640 al 1647. Como arquitecto fue menos caprichoso que Borromini; sus formas son más graves, más romanas, y posee mayor riqueza plástica. Sin embargo, compartió con Borromini el interés por situar las formas en movimiento, y acogió en sus obras el tema de las curvas contrastantes. Esto es visible en la fachada de Santa Maria della Pace, Roma (1656-1657), en donde un pórtico semicircular nos invita a penetrar en el interior. Su empuje hacia afuera viene contrastado por las alas cóncavas que hay detrás del piso inferior. Este pórtico se repitió con frecuencia en las iglesias europeas durante el siglo XVII.
Como pintor, Cortona sobresalió en la organización de amplio número de figuras en obras de las mayores dimensiones; sus pinturas poseen esa bullente vitalidad y vigorosa fuerza física que solemos relacionar con el barroco. Sus formas son esculturales; sus composiciones, complejas, y su colorido, resplandeciente. Esta última característica muestra una profunda deuda con el arte veneciano: en 1598, una serie de pinturas de Tiziano fueron llevadas a Roma desde Ferrara y fueron copiadas por Rubens, Poussin y Cortona. Un movimiento neoveneciano constituyó uno de los aspectos importantes del barroco durante la década de 1630. De todos los pintores del alto Renacimiento, Tiziano fue el más cercano precursor del barroco.
En 1633, Cortona comenzó a decorar el techo del Gran Salón del Palacio Barberini, y esta obra resume el alto barroco romano y señala un punto de inflexión en su desarrollo. La estructura arquitectónica pintada con figuras imitando estuco en las esquinas fue adaptada del Palacio Farnese, pero el ilusionismo va mucho más lejos: las figuras aparecen por encima y por debajo de la arquitectura y parecen lanzarse hacia arriba, hacia un espacio abierto. Una oleada de movimientos ondulantes une toda la composición; incluso las figuras accesorias están incluidas en la turbulenta acción, que conduce hasta la personificación de la Divina Providencia. El efecto es sobrecogedor, y, a pesar de lo intrincado de los temas secundarios, la obra está unificada. Esta unidad es muy distinta de la composición, en compartimientos, de Annibale Carracci en el techo del Palacio Farnese.
A lo largo de todo el siglo XVII, hubo un movimiento clásico opuesto al barroco; durante el período del alto barroco, este clasicismo fue más pictórico que durante la década de 1620. Los guías eran ahora Andrea Sacchi (1599-1661), el francés Nicolas Poussin (1594-1665), el escultor Alessandro Algardi (1598-1645) y el escultor flamenco Francesco Duquesnoy (1594-1643). Cortona creía que una pintura debía ser como un poema épico, con un tema central apoyado por numerosos episodios. Sacchi creía que debía parecerse a una tragedia, con pocas figuras y una simplicidad sumamente concentrada de acción. Estas doctrinas contrastantes recibieron una vigorosa ilustración en los frescos de ambos artistas en el Palazzo Barberini. La obra de Sacchi *Alegoría de la Divina Sabiduría* (1629-1633) es, en todos los sentidos, opuesto al fresco de Cortona: presenta relativamente pocas figuras, más bien estáticas, y no existen ilusionismo, escorzo ni remolinos de movimiento. Su estilo alcanza su mejor calidad en su serena y meditativa pintura de caballete.
El artista clásico más importante de este siglo fue Poussin. Aunque su influencia fue mayor en su Francia natal, el desarrollo de Poussin puede estudiarse mejor en el contexto

de los intereses que compartió con sus contemporáneos romanos, puesto que trabajó durante casi toda su vida en Roma. Durante su juventud, Poussin sintió muy fuertemente la influencia de Tiziano, de su color, su pincelada suelta y su poética interpretación de las escenas mitológicas. Las más atractivas de las primeras pinturas de Poussin son escenas ovidianas, radiantes de color, líricas y delicadamente sensuales, algunas veces impregnadas de melancolía. Más tarde, influido por las estatuas y por los bajorrelieves antiguos que había estudiado en Roma, así como por las actitudes morales que había absorbido en la lectura de los historiadores romanos, Poussin fue adoptando un estilo más austero y solemne. Llegó a creer que el arte debe apelar a la mente y no a los sentidos; estudió la expresión y el gesto y dispuso las figuras de sus pinturas paralelas al plano, en una relación clara y matemáticamente exacta, de tal suerte, que el espectador pudiera estudiar la importancia de cada participante. En cierto sentido, podemos «leer» las últimas obras de Poussin como si estuviéramos leyendo un libro; a menudo, su belleza es la belleza abstracta del espacio organizado de un modo geométrico. Pero, aun cuando Poussin sacrificó la espontaneidad y el calor, su disciplina se imponía sobre un temperamento apasionado; es quizá esta tensión lo que impidió que sus obras parezcan frías o insípidas.

Poussin y otro artista francés, Claude Lorrain (1600-1682), perfeccionaron un género de paisaje clásico, conocido como «paisaje ideal», que había sido presentado por Annibale Carracci. Claude procedía de Nancy y pasó la mayor parte de su vida profesional en Roma. Sus paisajes estuvieron basados en un intenso estudio de la naturaleza, de la Campagna romana y del litoral de Nápoles. Sin embargo, su intención no era naturalista; Claude transformó la Campagna en un mundo ideal de la imaginación; un escenario para la vida pastoral descrita en los poemas de Virgilio; evocaba el talante de la Edad Áurea, una visión cautivante de una era perdida de paz y deleite. Es la luz, que todo lo envuelve, lo que unifica el espacio y crea el tono lírico. En las escenas de puertos, el trazo de los rayos del sol crea efectos de encanto teatral; con más frecuencia, una luz más suave riela sobre distancias que se funden en el espacio infinito, o señala detalles naturalistas pintados con ternura en primeros planos íntimamente cerrados. Sus composiciones son formalistas y buscan la armonía y el equilibrio. Los edificios clásicos desempeñan una parte importante y, por lo general, hay algún tema bíblico o mitológico.

Algardi fue el escultor italiano de mayor éxito después de Bernini. Sus obras más satisfactorias son sus retratos de busto; menos vivaces que los de Bernini, tienen una detallada superficie naturalista y una solidez atractiva. Duquesnoy, que llegó a Roma en 1618, ejecutó su *Santa Susana* en 1629-1633 (Santa Maria di Loreto, Roma); es una estatua religiosa inspirada conscientemente en las obras de la antigüedad. Se especializó en pequeños relieves y en estatuillas de cupidos y *putti*.

El estilo barroco tardío estuvo dominado fundamentalmente por la pintura al fresco. A mediados del siglo había habido una pausa en la decoración de iglesias, pero, a partir de 1670, muchas cúpulas y techos se decoraron al fresco. Las características principales del estilo barroco tardío fueron que todo el techo se trataba como una sola unidad; ya no había diversos marcos arquitectónicos pintados; las formas individuales ya no eran grandes y robustas, sino agraciadas y elegantes; se mezclaban unas con otras y estaban iluminadas por una luz más difusa y vibrante. El comienzo de esta evolución se puede apreciar en el fresco del techo de la iglesia del Gesù, que muestra el *Triunfo del Nombre de Jesús*, pintado por



San Carlino, Roma, por Borromini; 1638-1641.

Giovanni Battista Gaulli (1639-1670) entre 1674 y 1679. El techo está ejecutado con una asombrosa mezcla de pintura, verdadero estuco y estuco pintado, arquitectura real y simulada. Todo el techo parece derramarse en el interior de la nave. Los fieles parecen recibir una visión de la gloria celestial.

El último desarrollo del ilusionismo barroco fue el fresco de la *Apoteosis de San Ignacio*, sobre el techo de la nave de la iglesia de San Ignacio de Roma (1691-1694). El pintor fue Fra Andrea Pozzo (1642-1709), quien se especializó en un virtuosista empleo de la perspectiva. En este caso, una arquitectura fingida, pintada en perspectiva, parece continuar la arquitectura real de la iglesia y crear así el efecto de un cuerpo superior imaginario. Sin embargo, la ilusión sólo se ejerce desde un punto de la nave; si nos apartamos de él, la estructura parece derrumbarse en torno nuestro.

A partir de mediados de la década de 1670, la pintura estuvo dominada por Carlo Maratti (1625-1715), quien se resistió



a caer en las extravagancias de Gaulli y Pozzo; se centró en la masa plástica y en el volumen de la figura individual, y se hizo famoso por una serie de *Madonnas* rafaelescas.
Los desarrollos más interesantes de la arquitectura barroca tardía ocurrieron en Turín. Guarino Guarini (1624-1683), de Módena, se estableció en Turín en 1666, y allí construyó varios edificios de fantástica complejidad geométrica. Estuvo influido por Borromini, pero hizo un intento más deliberado de asombrar y confundir. Las características más llamativas de sus iglesias son sus cúpulas; éstas no poseen el robusto vigor de la cúpula romana, pero, en cambio, son ligeras y diáfanas. La cúpula de San Lorenzo (1666-1690) está abovedada mediante nervaturas que se entrecruzan, dispuestas como una estrella de ocho puntas; en la cúpula de la Capilla del Santo Sudario (1667-1690), las nervaturas crean un efecto aún más complejo de celosía. El estilo de Guarini influyó en el desarrollo del estilo rococó del sur de Alemania.

España.—El arte español del siglo XVII estuvo intensamente influido por el barroco italiano, pero conservó un marcado carácter individual. Muchos de los más grandes santos de la Contrarreforma —Santa Teresa de Jesús,

El matrimonio de Isaac y Rebeca (El molino), por Claude; lienzo; 1,49×1,96; 1648. National Gallery, Londres.

San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Juan de la Cruz— han sido españoles: las visiones y los éxtasis religiosos están tratados por los artistas españoles del siglo XVII con una extraordinaria inmediatez emocional, casi como si fueran acontecimientos cotidianos.
Los artistas se proponían hacer que los acontecimientos sobrenaturales fueran reales y comprensibles; sus obras estaban dirigidas a la fervorosa y supersticiosa piedad de las masas. Hay pocos desnudos femeninos, pocas pinturas mitológicas; las referencias a la antigüedad parecen burlarse de la gran tradición clásica.
Esta intensa piedad inspiró la tradición peculiarmente española de las esculturas de madera, sumamente detalladas y policromadas con realismo, de Jesucristo, María y varios santos. Hechas para ser llevadas a través de las calles en las procesiones religiosas, tienen, en los mejores casos, la conmovedora simplicidad atractiva que se puede relacionar con el arte popular. Gregorio Fernández (c. 1576-1636) fue



el escultor más importante de la escuela castellana; sus obras son de un crudo realismo y expresan poderosas emociones con profunda sinceridad; la talla posee una nitidez y un ritmo casi góticos.
Esta tendencia hacia el realismo se vio reforzada por la influencia del caravaggismo durante los primeros años del siglo. En las mejores obras de Francisco Ribalta (1565-1628), el primer pintor del nuevo estilo, la experiencia mística está tratada con un naturalismo cálido y humano, que contrasta vivamente con la flameante incorporeidad del estilo visionario del Greco. Un ángel notablemente sólido y atlético aparece ante los ojos quietamente asombrados de su *San Francisco en éxtasis* (Prado, Madrid); los detalles de su vestidura y de la celda, escuetamente amueblada, están descritos con un cuidado y preciso naturalismo.
La fuente más importante de caravaggismo en España fue, sin embargo, la obra de Jusepe de Ribera (1591-1625). Ribera se marchó de España siendo joven. Llegó a Roma c. 1615, y allí se vio influido profundamente por Caravaggio. Se estableció en Nápoles en 1616, y el virrey español envió muchas de sus obras a España. Su realismo era más grosero y más agresivamente franco y vital que el de Caravaggio; sus pinceladas crean una textura superficial, más rica y sólida. Se vio particularmente atraído hacia temas de tortura y violencia; la oscuridad y la tristeza que alientan en sus pinturas son características del caravaggismo napolitano.
Francisco de Zurbarán (1598-1664) se apartó del realismo riberesco hacia un estilo más deliberadamente arcaico, infundido de un sentimiento religioso ascético y alejado de lo mundano. La oscuridad de las pinturas de Zurbarán, que sugiere la unión mística del alma con Dios, es a menudo reminiscente de la poesía apasionada de San Juan de la Cruz. Zurbarán simplificó sus formas y composiciones: sus formas tienen una nitidez y precisión esculturales casi cristalinas, y la poética iluminación caravaggiesca, los escenarios abstractos y la carencia de movimiento y profundidad crean una obsesiva cualidad de quietud y alejamiento. Sus figuras aparecen suspendidas ante nosotros, como imágenes de otro mundo.
Las primeras obras de Diego Velázquez (1599-1660) fueron escenas de género caravaggiescas. Sin embargo, tienen una profundidad y una solemnidad que transforman su tema y revelan ya el genio personal de Velázquez. En *El aguador* (Wellington Museum, Londres), de 1619, un muchacho acepta un vaso de agua de manos de un viejo; la intensidad con que cada elemento de la composición está concebido, la delicada relación entre el viejo y el muchacho y la quietud y belleza de la iluminación sugieren que somos testigos de un rito casi religioso.
En 1625, Velázquez llegó a ser pintor de cámara de la Corte de España y traspasó su intensa observación a la vida cortesana. La mayor parte de sus pinturas subsiguientes son retratos de la familia real y de los enanos y bufones de la Corte. Visitó Italia en dos ocasiones, en 1629-1631 y en 1649-1651. Como resultado de su conocimiento de la pintura italiana, en especial de la veneciana, desarrolló una pincelada más libre y expresiva y un interés mayor por la luz y la atmósfera. La solemnidad majestuosa de sus retratos reales debió mucho al ejemplo de Tiziano. Sin embargo, como retratista de la corte, Velázquez tuvo poco en común con sus contemporáneos; sus retratos no poseen esa exuberante confianza propia de Rubens, ni tampoco la gracia cortesana y la elegancia de Van Dyck. Velázquez se acercaba a sus personajes con mayor despegue, aunque éste fuera sensible y meditativo. Creó imágenes lejanas del poder absoluto y registró la atmósfera envarada y formalista de la corte española. Pero, con todo, sus personajes retienen su humanidad y miran con ansiedad, incluso tanteantes, el mundo que los rodea. Hay la sugerencia de una personalidad esquiva dentro de los aderezos reales.
En la década de 1630, particularmente en un grupo de retratos ecuestres de evocación tizianesca, las pinturas de Velázquez adquirieron una robusta vitalidad que las aproximó al estilo barroco. Las obras postreras son más apagadas y delicadas. *La Familia Real,* popularmente conocida como *Las Meninas,* de c. 1656 (Prado, Madrid), ilustra su habilidad para combinar formalismo rígido e intimidad. Velázquez se nos presenta pintando un gran lienzo; la infanta Margarita se vuelve para mirar al rey y a la reina que se ven reflejados en el espejo; debían hallarse fuera del cuadro, en el espacio real del espectador.
En estos últimos años, Velázquez ejecutó una serie de retratos de los infantes que, como el de la infanta Margarita, combinan realeza con una cualidad realmente infantil. Con frecuencia suele haber un efecto de *pathos* creado por los ropajes rígidos, los modales orgullosos y la falta de expresión juguetona. Durante este período, sus armonías cromáticas de rojos, azules y grises plateados adquirieron una nueva riqueza. Su notable pincelada alcanzó su mayor libertad: seca y vibrante, crea un diseño superficial independiente en la forma y crea color y atmósfera.
En la segunda mitad del siglo, los pintores españoles se aproximaron a un estilo barroco más emocional. La pintura religiosa de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) no tiene nada de la austeridad de Zurbarán; en vez de ello, buscó su inspiración en Tiziano y Rubens, aun cuando sus obras son más tiernas y delicadas que las de aquéllos, y sus colores y su suave pincelada, más abiertamente encantadora. El movimiento de aproximación al barroco lo continuaron Juan de Valdés Leal (1622-1690) y Claudio Coello (1642-1693); en sus obras, el dramático movimiento de muchas figuras y el trato ilusionista del espacio indican la influencia directa del barroco italiano.
En arquitectura, la influencia del barroco llegó tarde, pero en una forma extremada. La obra arquitectónica más barroca de España es el *Transparente* de la catedral de Toledo, por Narciso Tomé (fl. 1715-1742), completado en 1732, que lleva el ilusionismo de la *Santa Teresa* de Bernini más lejos todavía. Un altar ricamente tallado es el marco para albergar una custodia de cristal que guarda el Santísimo Sacramento; ésta recibe la luz por unas ventanas practicadas en la bóveda gótica por arriba y por detrás de la girola o deambulatorio, que permanecen invisibles para el espectador. Las ventanas están rodeadas por figuras esculpidas, de suerte que todo el espacio quede sumido en el efecto total. En su mayor parte, sin embargo, el barroco español es un estilo de ornamentación de superficies. José Benito de Churriguera (1665-1725) dio su nombre a un uso exuberante, frenético a veces, de las columnas retorcidas, los rollos y las gruesas y curvas molduras que se incrustan en las superficies que hay por debajo.

Francia.—Dos factores determinaron el desarrollo de las artes en la Francia del siglo XVII: la naturaleza de la autocracia centralizada de Luis XIV, que había sido preparada por los ministerios de Mazarino y Richelieu (c. 1630-1660) y una tradición clásica profundamente arraigada.

Triunfo del Santo Nombre de Jesús, por Gaulli, fresco en el techo de la iglesia del Gesù, Roma; 1674-1679.

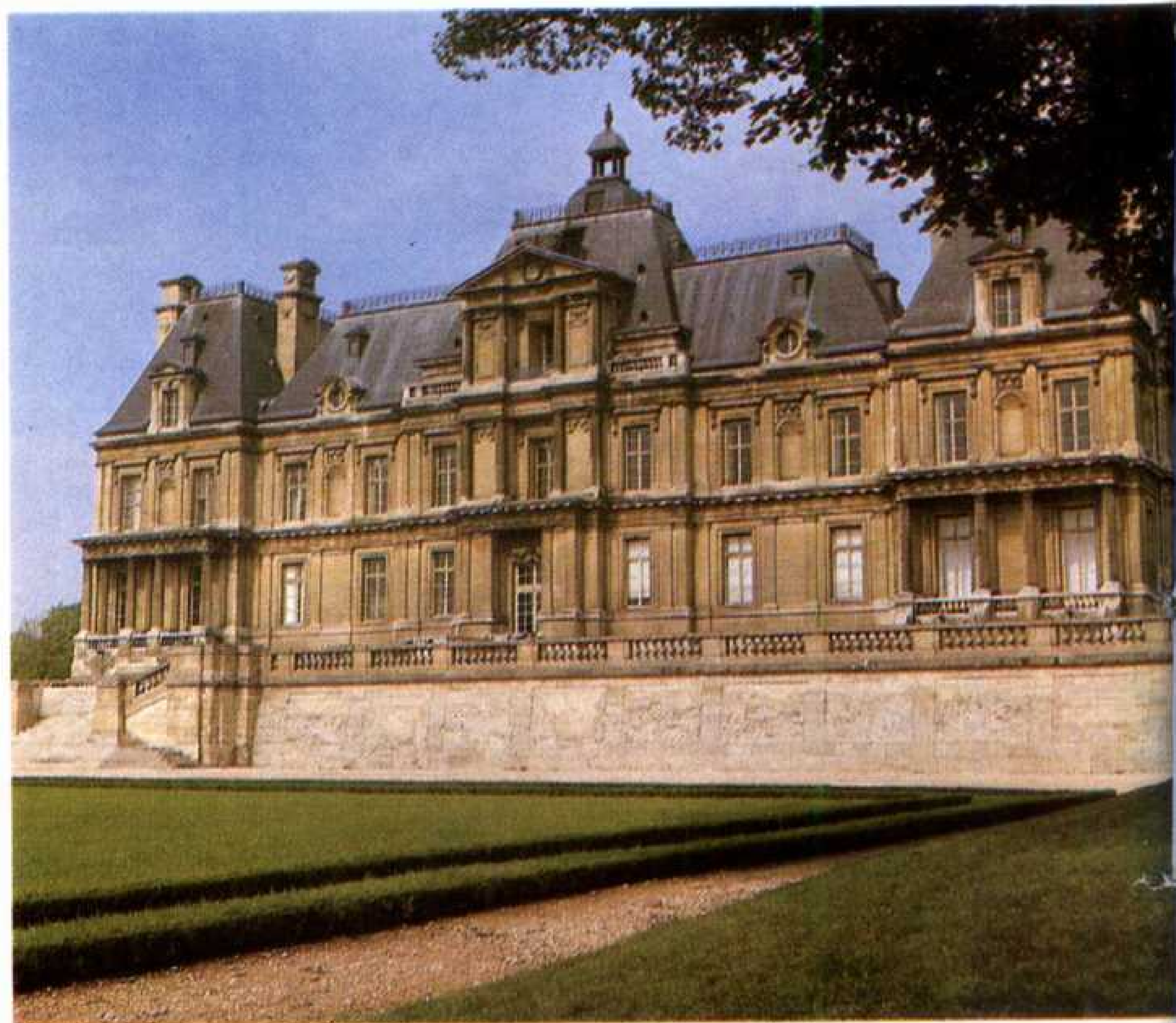


En el período de 1630 a 1660, el clasicismo francés logró su expresión más completa en todas las artes. En pintura y arquitectura se tendió a repetir el mismo modelo; un aflujo de nuevas ideas procedentes de Italia y Flandes vigorizó la escuela nativa, pero los elementos más barrocos fueron invariablemente moderados y transformados en un idioma clásico. Se rechazaron los excesos del barroco, como el abusivo ilusionismo, la fusión de las artes y la acentuación de lo sorpredente y las formas extravagantes. Después de 1661, cuando Luis XIV comenzó a gobernar como monarca absoluto, Francia entró en un período espectacularmente pleno de éxitos de su historia. El estado controlaba entonces todos los aspectos de la vida, incluidas las artes. Éstas fueron eficazmente dirigidas, merced al establecimiento o reorganización de las academias, hacia un solo propósito: glorificar al rey, símbolo visible del poder del estado. Este dominio del estado, naturalmente, no estimuló la individualidad; los logros de este período radican más bien en la creación, por un extenso equipo de artistas y artesanos, del espectacular estilo decorativo de Versalles, cuya influencia habría de propagarse por toda Europa.
Los arquitectos responsables de la creación de la arquitectura clásica francesa fueron Jacques Lemercier (c. 1584-1654), François Mansart (1568-1666) y Louis Levau (1612-167). Lemercier, que había estudiado en Roma, diseñó la iglesia de la Sorbona, comenzada en 1635. Con ello, introdujo en París una fachada romana que se derivaba, en última instancia, del Gesú; fue la primera de un grupo de iglesias con cúpula influidas por el barroco romano.
Sin embargo, la más pura expresión del espíritu clásico francés en la arquitectura se dio en las obras de Mansart, quien tenía poco interés por el barroco italiano. El castillo de Maisons-Lafitte (1642-1666) está concebido como una sola masa plástica de tres dimensiones. Su efecto depende de la relación, intelectualmente satisfactoria, de los bloques rectangulares netamente tallados de los que está hecho, y el detalle es claro, moderado y elegante. La cualidad de lucidez y la armonía de las partes son características del estilo clásico de Mansart. Como las pinturas de Poussin, apela al pensamiento tanto como a la vista. Mansart no tenía nada del interés de Borromini por el movimiento o la sorpresa.
La ruptura acaecida con la agitada tradición manierista de los primeros años del siglo XVII fue consumada por artistas franceses que viajaron por Italia y respondieron al influjo de Caravaggio y los hermanos Carracci. El más influyente e interesante de los caravaggistas franceses fue Valentin de Boulogne (1594-1632), quien se estableció en Roma c. 1612. Pintó temas típicamente caravaggistas, músicos elegantes y soldados que haraganean en tabernas, pero, de forma poco usual, no vulgariza sus temas. Parece haber respondido de una forma intensamente personal a la sensación de tristeza y soledad de las obras de Caravaggio, y sus propias pinturas son agraciadas, melancólicas y repletas de una conciencia de la fragilidad del contacto humano.
En 1627, Simón Vouet, quien en Roma se había apartado del estilo caravaggiesco para seguir el de Reni y Lanfranco, regresó a Francia tras haber permanecido quince años en Italia. En Francia, su estilo se hizo más clásico y él se convirtió en la cabeza de un gran taller y en fundador de las grandes tradiciones del arte decorativo francés. Charles Lebrun (1619-1690) fue su discípulo. El estilo decorativo de Vouet se fundó tanto en el barroco romano como en las tradiciones venecianas, particularmente en las obras del Veronese. Pero estas fuentes fueron moderadas para satisfacer las demandas del clasicismo francés.
Philippe de Champaigne (1602-1674), artista flamenco, llega a Francia en 1621 con un estilo pictórico dependiente de Rubens y Van Dyck. Más tarde, bajo la influencia de los jansenistas y de Poussin, pasó a un estilo de una sencillez y severidad casi asombrosas. Sus obras son de sentimiento morigerado y delicado; su paleta, limitada, y sus fondos pictóricos, desnudos.
Los posteriores acontecimientos interesantes ocurrieron fuera de París en este período. Georges de La Tour (1593-1652), quien trabajó en Lorena, creó una de las formas más personales de caravaggismo, probablemente influido por los caravaggistas holandeses. Como éstos, se especializó en las escenas nocturnas alumbradas por candiles. En sus últimas obras como en *San Sebastián atendido por Santa Irene*, de c. 1650 (Louvre, París), las superficies son claras y suaves, y todos los detalles descriptivos han quedado eliminados; las figuras están claramente colocadas, y el juego poético de la luz crea una atmósfera profundamente conmovedora de quietud y contemplación. Dentro de un espíritu clásico, la Tour ha destilado la poesía de la luz de Caravaggio, pero rechazando su violencia y naturalismo.
Un espíritu similarmente clasicista fue fundamental para la notable pintura rural de Louis Lenain (c. 1593-1648). Temas semejantes fueron pintados por artistas holandeses que trabajaron en Roma a comienzos del siglo XVII, pero Lenain no compartió su tendencia por la sátira y el humor; sus campesinos están representados con excepcional dignidad e incluso solemnidad. Sus composiciones son lúcidas; las figuras están habitualmente inmóviles y rara vez parecen comunicarse entre sí. Poseen un aire de callada vigilancia y expectación, lo que crea una atmósfera extrañamente enigmática.
Durante las décadas de 1660 y 1670, un equipo de arquitectos, escultores y artesanos, supervisados por Charles Lebrun (1619-1690), quien, como director de la Real Academia de la Fábrica de Tapices de Gobelin dictaba virtualmente el curso de las artes, creó para Luis XIV los esplendores del palacio de Versalles. Para aquellas fechas, el centro artístico de Europa se había trasladado desde Roma a París; esto quedó simbolizado por el rechazo de los planos de Bernini para el Louvre, a fin de preparar los cuales había hecho un viaje a París en 1665. La nueva confianza de los franceses en cuestiones de arte puede advertirse en su preferencia por la fachada, estrictamente clásica (1667-1670), diseñada por Levau y Claude Perrault.
En 1669, Levau diseñó el nuevo castillo de Versalles para substituir el pequeño pabellón de caza de Luis XIII.
El diseño de Levau fue, una vez más, el de un edificio clásico, que dependía, para todos sus efectos, de la grandeza de amplios volúmenes bien definidos. Sin embargo, el puro tamaño de las posteriores construcciones de Versalles muestra una tendencia hacia la cualidad de despliegue espectacular que relacionamos con el barroco. La fachada del jardín da cara a los magníficos parterres Le Nôtre, en los que la misma naturaleza, controlada y ordenada, se ve obligada a ponerse al servicio del rey. Más tarde, hizo vastas adiciones al palacio Jules Hardouin Mansart (1646-1708). Su obra de mayor éxito estaba en el interior; la *Galerie des Glaces* tiene un techo curvo cubierto de pinturas y decorado con estucos; las paredes resplandecen de espejos. La riqueza y la profusión son barrocos, pero, comparados con la decoración italiana, el ilusionismo

El aguador, de Velázquez; óleo sobre lienzo; 1,06 × 0,82 m.; 1619. Wellington Museum, Londres.

es moderado y los espacios de paredes y techo permanecen netamente separados los unos de los otros.
Los jardines fueron adornados con fuentes y estatuas encargadas a importantes escultores, entre los cuales François Girardon (1628-1715) y Antoine Coysevox (1640-1720) fueron los más importantes. El estilo de Girardon era de una severidad clásica, fundado en el estudio de la escultura helenística y de las composiciones de Poussin. Parece que Coysevox reprimió su tendencia natural hacia el barroco a fin de conformarse al gusto de su época. Sus obras posteriores son más barrocas.
Durante las últimas dos décadas del siglo, se hizo más notoria la tendencia al barroco. Ésta fue estimulada por el clima más emotivamente religioso y por la prodigalidad exagerada de la corte, que ahora se encontraba en decadencia.
El principal arquitecto de este período fue Hardouin Mansart; sus formas siguieron siendo las clásicas, pero pretendía conseguir efectos cada vez más grandiosos y un agrupamiento más denso de los volúmenes. La iglesia de los Inválidos de París (1680-1691) es barroca en su acento sobre el centro de la fachada y en la riqueza de su cúpula. En el interior, la cúpula interna se abre para mostrarnos una segunda iluminada por ventanas ocultas, lo que constituye un efecto típicamente barroco.
En la escultura, las obras de Pierre Puget (1620-1694), que había trabajado en Italia de 1640 a 1643, muestran una influencia directa de Bernini. En la pintura, hubo un poderoso movimiento barroco. El interés por el colorido veneciano y flamenco, la obtención de efectos muy emocionales y las composiciones de base diagonal sustituyeron el acento puesto por la Academia en el dibujo y en la lucidez. Charles de Lafosse (1636-1716) y Jean Jouvenet (1644-1717) crearon pinturas religiosas e históricas realmente barrocas por su sentimiento. Antoine Coypel (1661-1722) se inspiró para su fresco del techo de la capilla de Versalles (1708) en el techo del Gesú de Gaulli.
Por último, los retratos de Hyacinthe Rigaud (1659-1743), que utilizó los accesorios barrocos de la columna y el rico cortinaje introducidos en los retratos por Van Dyck, son brillantes de colorido y ostentosos en su efecto.

Flandes.—Durante el siglo XVII, el sur de los Países Bajos permaneció católico; el arte de este período tiene una opulenta riqueza y grandiosidad muy diferentes de la llaneza del arte holandés. Tras la lucha religiosa del siglo XVI, la Iglesia se mostraba ansiosa de que el arte celebrara su poder en su reducto más septentrional de Europa. Otra fructífera fuente de patronazgo fueron los archiduques y los gobernadores generales, con su corte de Bruselas.
En Pedro Pablo Rubens (1577-1640), tanto la Iglesia como el Estado encontraron un artista soberanamente dotado para satisfacer sus demandas de decoración y glorificación en gran escala. El arte de Rubens rompió decididamente con la tradición septentrional de las obras de reducidas proporciones; las suyas mostraron a sus contemporáneos las inmensas posibilidades del arte vigorosamente naturalista. El arte de Rubens tipifica el barroco; en él se pueden hallar todas las características que asociamos con ese estilo. Está pleno de poder, de gestos amplios y de movimiento dinámico; el colorido es resplandeciente y radiante, las pinceladas, libres y expresivas. Se funda en un intenso estudio de la naturaleza y recibe una exuberante vitalidad de su percepción de la belleza sensual de la superficie y textura de la carne, de los ricos tejidos, de la hierba y del agua. Una gran confianza en el vigor del cuerpo, una creencia en la energía que expresa una gratitud religiosa por la vida, se encuentran en el núcleo


El castillo de Maisons-Lafitte, por François Mansart; 1642-1666.

de su estilo y se ponen de manifiesto tanto en el gozoso sentimiento festivo de sus retablos como en la lustrosa y sedosa piel de sus desnudos femeninos.
Rubens pasó ocho años en Italia (de 1600 a 1608), en donde estudió una inmensa gama de arte italiano. Su objetivo, como el de Annibale Carracci, era tornar al estilo monumental del Alto Renacimiento y reinterpretarlo. Antes de regresar a Amberes, había creado ya algunas obras clave en el desarrollo del barroco; su retrato *El Duque de Lerma* (Prado, Madrid) introdujo el retrato ecuestre barroco en la pintura: el caballo se presenta de frente, atrevidamente escorzado y aparentemente dispuesto a atravesar el plano del cuadro. En su *Virgen venerada por los santos* (Musée de Peinture et Sculpture, Grenoble), los ondulantes ropajes, el movimiento de la luz y del aire y las extáticas expresiones de los santos presagian efectos desarrollados por Giovanni Lanfranco y Gian Lorenzo Bernini. Su interés por el colorido veneciano fue característico del alto barroco.
En Amberes, Rubens fue avanzando con celeridad hacia un barroco plenamente desarrollado. Para la década de 1620, ya había hecho su más característica contribución al barroco: el concepto de una cadena dinámica de movimiento que circula a través de todas sus composiciones. Su retablo *La Virgen y el Niño adorados por los santos* de 1628 (Museo Real de Bellas Artes de Amberes) rechaza el principio de simetría y equilibrio del Alto Renacimiento; en su lugar, Rubens crea un amplio movimiento que comienza en el ángulo inferior derecho y se curva a través de las tres dimensiones hasta ascender a la Virgen entronizada. Este movimiento hacia el interior de la composición tiene su réplica en el que hace hacia afuera San Juan, de suerte que el trono de la Virgen está enmarcado por un denso óvalo de figuras. La impresión es de unidad y movimiento; un ritmo que todo lo penetra une las figuras entre sí, y éstas parecen mezclarse y fundirse en un inextricable conjunto. El ritmo dominante se ve acentuado por los ropajes ondulantes,



La iglesia de los Inválidos, París, por Jules Hardouin Mansart; 1680-1691.

los gestos dramáticos, y las expresivas pinceladas. Durante la década de 1620, el puro tamaño de la obra de Rubens era abrumador; el mismo artista comentaba que estaba más dotado por temperamento para grandes empresas que para pequeñas. Hizo retablos, 39 pinturas para el techo de la iglesia de los jesuitas de Amberes, diseños para tapices y una serie de obras decorativas para María de Médicis. Esta última inauguró un nuevo tipo de alegoría política, en la que se mezclan figuras históricas, mitológicas y bíblicas, y en la que las ideas abstractas se hacen vivas y concretas. Durante la década de 1630, recibió importantes encargos de Carlos I de Inglaterra y de Felipe IV de España.

En los últimos años de la vida de Rubens, el vigor de su estilo barroco dio paso a ritmos más suaves y a un talante más lírico y romántico. Esto es particularmente visible en sus paisajes, inspirados primero por un interés típicamente septentrional en la realidad observada con precisión.

Pero Rubens también poseía un sentido de la grandeza y abundancia de la naturaleza; sus pinturas muestran inmensas y fértiles llanuras que se extienden en lontananza, llenas de actividad y detalle: intensos efectos de luz las convierten con frecuencia en visiones románticas.

Rubens dominó la pintura flamenca, y pintores sumamente famosos de este período estuvieron relacionados con su estudio de pintura. Frans Snyders (1579-1657) y Jan Fyt (1611-1661) se especializaron en pinturas de animales y en naturalezas muertas. El discípulo más famoso de Rubens fue Anthonis van Dyck (1599-1641). Fue el principal ayudante de Rubens de 1617 a 1620, y estuvo profundamente influido por él. Más tarde, pasó siete años en Italia, en donde se apasionó por las obras de Tiziano. Sus obras religiosas muestran una respuesta al *pathos* emocional de Guido Reni. Desde 1628 a 1632, estuvo de nuevo en Amberes; de 1632 a 1641, trabajó en Inglaterra, en la corte de Carlos I.

Por temperamento, Van Dyck era un artista de clase muy diferente a Rubens; su arte se caracteriza, sobre todo, por la elegancia y el refinamiento. Su mayor contribución al arte europeo fue la creación de un nuevo *tono* en la pintura de retratos; los de aristócratas genoveses e ingleses dieron forma visual a un ideal poético de la aristocracia.

En Inglaterra, su éxito estribó en la captación de la sensibilidad poética de los que le rodeaban. Pintó a Carlos I varias veces, con atuendo guerrero, con vestiduras de soberano, y de caza. Cada pintura era una sutil variación sobre el tema del derecho divino, de la incuestionable autoridad. Sus retratos de los cortesanos de Carlos I son menos grandilocuentes que los de la nobleza genovesa; cierto aire de irrealidad y ensoñación parece cernerse sobre ellos, y recrean la atmósfera de mascarada y pastoral tan en boga en la corte inglesa. Van Dyck aportó al arte de la pintura de retrato una abundante fecundidad de invención, sólo igualada por Tiziano. Creó nuevas fórmulas para los retratos de familia, para los retratos dobles, tanto de cuerpo entero como los de medio cuerpo, para los retratos ecuestres y los de cuerpo entero con fondo de terrazas o con marco de paisaje.

Jacob Jordaens (1593-1678) estuvo probablemente asociado con el estudio de pintura de Rubens desde 1618. Su más notable contribución fue en el campo de la pintura de género; se especializó en pintar escenas de fiestas, y sus composiciones suelen estar pobladas, llenas de detalle e incidentes humorísticos.

Los pintores más interesantes fuera del círculo de Rubens fueron Adriaen Brouwer (c. 1605-1638) y David Teniers (1610-1690). Brouwer se especializó en la pintura campesina y en interiores de sombrías tabernas. Frecuentemente la atmósfera es amezadoramente violenta; los campesinos de Brouwer gruñen y pelean como animales. Las escenas de género de Teniers son más decorativas y alegres.

Holanda.—La parte septentrional de los Países Bajos, a diferencia del sur, se rebeló contra sus dominadores españoles y para 1648 había ganado su independencia. La nueva sociedad era esencialmente de clase media y predominantemente protestante; por lo tanto, había poca demanda de grandes obras decorativas o de retablos y estatuas. Estos clientes burgueses se sentían más atraídos por obras de proporciones reducidas, realistas, sencillas y directas en su tratamiento. Las obras más importantes de gran tamaño fueron los retratos de grupos: de las compañías de guardias cívicos, de los síndicos de hospitales y gremios y de los burgomaestres de las ciudades.

El estilo barroco pleno, por lo tanto, sólo ganó un pequeño arraigo en Holanda. La arquitectura holandesa de este período fue sobria, clásica y moderada. El arquitecto más importante fue Jacob van Campen (1595-1657). Su *Mauritshuis* de La Haya (1633-1644) es pequeño y familiar en comparación con las normas de la época, con paredes de sencillos ladrillos, articuladas mediante una serie de grandes pilastras y entablamento. Las Casas Consistoriales de Amsterdam (1648-1655), de mayores proporciones, diseñadas como un monumento a la prosperidad y el poder del nuevo país, nos muestran, sin embargo, la misma morigeración y falta de ornamento.

La mayor originalidad de los pintores holandeses del siglo XVII estriba en el realismo de sus temas; por primera vez, los pintores se lanzaron a registrar todos los aspectos del mundo que les rodeaba. Sobresalieron, en el paisaje, la naturaleza muerta, el retrato, las escenas de género, la pintura de animales, de marinas y de interiores de iglesias. Estos artistas tendían a especializarse en una clase de tema; algunas veces, incluso, con más limitación: hay especialistas en escenas a la luz de la luna, escenas de nieve, además de paisajistas en general. Las ciudades principales tendían a ser centros de diferentes clases de pinturas: Haarlem de los paisajes; Delft, de la pintura de género. El arte de este siglo no estuvo dominado por grandes individualidades; Rembrandt no fue característico y no dictó el desarrollo de la pintura como lo hizo Rubens en Flandes.

Durante la década iniciada en 1620, un grupo de artistas que habían viajado por Italia, se estableció en Utrecht, donde introdujeron aspectos del estilo de Caravaggio en la pintura holandesa. Hicieron populares los contrastes dramáticos de luces y sombras, y pintaron con frecuencia escenas nocturnas que recibían luz artificial. Se especializaron en figuras de grandes proporciones de músicos, bebedores o violinistas en particular, caracterizadas por una bulliciosa alegría y atractivo directo; estas figuras con frecuencia se inclinan hacia el espectador a través de una ventana o de una puerta abierta.

La espontaneidad barroca de estas pinturas de Utrecht influyó en Frans Hals (c. 1580-1666), particularmente en una serie de pinturas de género hechas a partir de la década de 1620. Hals era oriundo de Flandes; trabajó en Haarlem toda su vida, casi exclusivamente como retratista.

Sus retratos son extraordinarios por su atrevida familiaridad y falta de solemnidad. Fue excelente en la captación de expresiones pasajeras, casi siempre llenas de vivaz energía. Se le conoce popularmente, sobre todo, por sus pinturas de personajes sonrientes o rientes: por ejemplo, el famoso *Caballero que ríe* (1624, Wallace Collection, Londres). *Issac Massa*, pintada en 1626 (Art Gallery, Ontario, Toronto, Canadá), parece que acaba de volverse en respuesta a algo que acontece fuera de la pintura. Su postura es descansada e informal; la composición se basa en un juego de diagonales. La viveza de la postura y la expresión fue realzada aún más por la virtuosista libertad de pincelada de Hals. Durante su vida, Hals fue sumamente famoso por una serie de retratos de grupo, ejecutados entre 1616 y 1639, de las unidades de la guardia local. Otros retratos de grupos anteriores tendían a mostrar unas aburridas hileras de cabezas, colocadas todas en un mismo plano. Los de Hals están agrupados con más sutileza, con las figuras individuales colocadas en posturas vivas y variadas. Las composiciones se organizan en profundidad y se unifican por medio de dramáticas diagonales. En la segunda parte de su carrera, los retratos de Hals fueron tornándose más sombríos y restringidos.

Los paisajes, los bodegones y la pintura de género atravesaron un desarrollo estilístico similar. A comienzos del siglo, las pinturas estaban repletas de detalles realistas de brillantes tonalidades; las composiciones, sin embargo, eran artificiales, y los artistas tendían a utilizar un punto de vista elevado para incluir cuantos detalles les fuera posible. Los paisajes bullían de actividad humana, y los bodegones mostraban un sinfín de artículos domésticos. Alrededor del año 1620, una escuela de paisajistas de Haarlem —los que más descollaron fueron Jan van Goyen (1596-1656), Esaias van de Velde (c. 1591-1630) y Salomon van Ruysdael (c. 1600-1670)— comenzó a valerse de composiciones más sencillas y a permitir que la naturaleza dominara al hombre. Se concentraron en la pintura de cielos y extensiones de agua y unificaron sus composiciones mediante la atmósfera particular. Con frecuencia, sus colores eran sutiles gamas de grises y verdes grisáceos. Por vez primera, la belleza natural no idealizada se convirtió en el tema de los paisajistas. Sin embargo, estas pinturas no carecen de poesía, que radica en la pureza de la percepción y en los bellos efectos de atmósfera y espacio.



Joven con jarra de agua, por Vermeer; óleo sobre tela; 45,7×42 cm.; Metropolitan Museum, Nueva York.

En los bodegones de las décadas de 1620 y 1630, particularmente en las pinturas de Pieter Claesz (1596-1661) y Willem Claesz Heda (1594-1680/2), había un tratamiento tonal semejante; unos temas sencillos —un vaso, un arenque, una hogaza de pan— se agrupaban claramente.

Los bodegones holandeses no poseen esa florida abundancia de los flamencos; dependen más de los placeres convincentes de la pura percepción.

En la segunda mitad del siglo, la pintura paisajista se

Paisaje otoñal con vista del castillo de Steen, por Rubens; óleo sobre tabla; 1,31×2,92 m.; National Gallery, Londres.



Carlos I, por Van Dyck; óleo sobre lienzo; 2,66×2,07 m.; 1635; Louvre, París.

fue haciendo más grandiosa y monumental. Los colores adquirieron mayor intensidad, las composiciones se estructuraron con más firmeza en torno a una serie de trazos horizontales y verticales, y el tono fue más dramático. Los grandes artistas de esta generación fueron Aelbert Cuyp (1620-1691), cuyos paisajes se caracterizan por una luz solar neblinosamente dorada; Philips de Koninck, (1619-1688), que se especializó en paisajes panorámicos de una inmensa espaciosidad, y Jacob van Ruisdael (1628/9-1682). Ningún otro pintor holandés tuvo un sentido tan auténtico de la grandeza y el heroísmo de la naturaleza. Los paisajes de Ruisdael están llenos de enormes árboles, grandes rocas, violentas cascadas y desoladas ciénagas; están penetrados de una sensación del crecimiento y la degradación de la naturaleza, del majestuoso movimiento de las nubes, de la luz y de la atmósfera.

Los bodegones de este período nos muestran objetos más suntuosos: jarras de plata, cristales preciosos, alfombras exóticas. Willem Kalf (1622-1693) les dio una sensación de misterio y encanto mediante el empleo de colores radiantes contra fondos profundamente sombreados.

La pintura de género alcanzó sus mayores alturas con Jan Vermeer van Delft (1632-1675). La mayor parte de sus pinturas muestran reposadas escenas de interiores

domésticos o panoramas ciudadanos. Al contrario que muchos de sus contemporáneos, este artista mostró poco interés por lo anecdótico; con frecuencia recogía figuras solitarias, extrañamente remotas, sumidas en alguna tarea trivial: leer una carta, quizá, o verter leche. La *Joven con jarra de agua,* de c. 1665 (Metropolitan Museum, Nueva York), posee una frescura atrayente, todo el encanto de la aparente sencillez. Sin embargo, cuanto más la estudiamos, más vemos con cuánto cuidado están organizados y seleccionados los objetos, así como con cuanta precisión se han dispuesto en el espacio; y con cuánto cuidado están equilibradas las formas horizontales, las verticales, las rectangulares y las circulares. El arte de Vermeer es de una desusada disciplina y armonía formal... pero la luz, que en este caso es una fresca luz matinal, hace que su obra sea también intensamente poética.

Pieter de Hooch (1629-c. 1685), otro artista de Delft, pintó interiores y patios domésticos. Se vio atraído por unos efectos espaciales más complicados, y con frecuencia muestra vistas que conducen de una estancia a otra. Jan Steen (1626-1679), que trabajó en distintos centros, pintó escenas de género en las que aparecen incidentes humorísticos que contienen alusiones a viejos proverbios, emblemas y tradiciones teatrales. Sus composiciones poseen una vitalidad barroca, y con frecuencia dependen de diagonales cruzadas.

El pintor más notable de Holanda durante el siglo XVII fue Rembrandt Harmensz van Rijn (1609-1669). Hijo de un molinero, nació en Leiden, en cuya universidad ingresó, pero la dejó para hacerse pintor. En 1631 o 1632, pasó a Amsterdam, donde consiguió con rapidez reputación internacional y prosperidad material. Sin embargo, tras el fallecimiento de su primera esposa, Saskia, en 1642, se vio asediado por dificultades financieras y personales. Después de 1645, vivió con Hendrickje Stoffels, pero tanto ella como los hijos que tuvieron murieron antes que él.

Rembrandt dibujó, pintó y grabó incesantemente. Apuró al máximo los recursos de estos tres medios de arte. Sus dibujos solían ser estudios impulsivos, directos de la naturaleza, que servía de estímulo a su imaginación. Aunque usaba el buril con una inusitada espontaneidad, sus grabados solían estar tan elaboradamente trabajados como sus pinturas.

Las primeras pinturas de Rembrandt eran de pequeñas proporciones, con escenas dramáticamente pobladas. En la década de 1630, atravesó por una fase ostentosamente barroca, quizá con la intención deliberada de emular a Rubens; a veces se inspiraron en las de este último, y sus formas tenían un sentido del peso y del volumen que sugiere la influencia de aquél.

Las pinturas temáticas de este período son dramáticas, llenas de gestos y expresiones violentas y exageradas. Mostró entonces un gusto romántico por los materiales exóticos y los metales preciosos. Su autorretrato y los retratos de su familia revelan una confianza propia en sí mismo casi jactanciosa. *La ronda nocturna* de 1642 (Riiksmuseum, Amsterdam), que muestra el desfile de una compañía de la guardia, resume su fase barroca. Los jefes de la compañía parecen querer salirse del cuadro; movimientos diagonales zigzaguean hacia el fondo, la luz tiene un encanto teatral.

En la década de 1640, el estilo de Rembrandt se hizo más parco y retraído. Rechazó el despliegue barroco en favor de una sencillez clásica, e intentó comunicar un sentido de vida interior.

Con frecuencia pintaba escenas de la Sagrada Familia o de la juventud de Jesucristo, tiernas y líricas en su sentimiento, y se interesó más por el paisaje.



Los desposorios de Santa Catalina, por Rubens; óleo sobre tabla; 1627-1628. Staatliche Museen, Berlín.

El genio de Rembrandt.—Desde 1648, la profundidad de la comprensión de Rembrandt de la sutileza y complejidad de los sentimientos humanos, y su habilidad excepcional para comunicar la sensación de la vida espiritual del hombre, como contraposición a su vida activa o mundana, creció cada vez más. La base del arte de Rembrandt fue, desde un comienzo, el claroscuro. Para fines de la década de 1640, se había convertido en un medio de crear tono y emoción y de sugerir valores espirituales. En el retrato de una *Mujer con un abanico de plumas de avestruz* (National Gallery of Art, Washington, D.C.), es el intangible juego de la luz y de la sombra lo que crea un aire de vigilante introspección. El lado izquierdo del rostro recibe la máxima cantidad de luz, mientras que profundas sombras lo velan todo, menos el ojo, en el lado derecho. La retratada parece apartada del espectador, hundida en un mundo privado de ensoñación interna. Rembrandt no muestra nada del interés del artista barroco en el parecido exacto.

Como pintor de escenas bíblicas, Rembrandt creó una nueva

clase de arte gracias a su intensa afinidad y capacidad de captación de la esencia de la circunstancia humana. En el último período, sus obras se fueron haciendo cada vez más sombrías. Con frecuencia solía elegir temas trágicos. Su *Jacob bendiciendo a los hijos de José,* de 1656 (Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel), muestra hasta qué punto se había apartado del barroco. No hay acción alguna, ni movimiento externo. En vez de esto, Rembrandt se concentra en las delicadas relaciones existentes entre las figuras y en la expresión de su importancia para cada uno de los participantes. El ambiente, intensamente espiritual, está logrado gracias al resplandor de la luz, que parece surgir de las mismas figuras.

Inglaterra.—La pintura inglesa del siglo XVII se relacionó muy poco con el barroco o con los estilos clásicos que se habían desarrollado en Italia. La influencia dominante sobre los pintores de este período fue la de Van Dyck. Los mejores retratistas —en realidad, hubo poca pintura de ningún otro género— que se vieron influidos por él y por los pintores venecianos fueron William Dobson (1610-1646) y Sir Peter Lely (1618-1680). Los retratos de Dobson tienen un interés particular porque conmemoran la corte de Carlos I durante los años turbulentos de la Guerra Civil (1642-1646). Aunque está muy en deuda con Van Dyck, su estilo maduro era más barroco; la pintura estaba aplicada en capas gruesas; los fondos con frecuencia eran tormentosos y poblados de objetos accesorios. Dobson empujaba a sus retratados hacia el espectador recortando el diseño por debajo de las rodillas. En el tono, sus retratos no poseen nada del refinamiento de Van Dyck; son más campechanos y más vigorosamente ingleses.

Sir Peter Lely, artista holandés, llegó a Londres en 1647, quizá en 1641. Su estilo es mucho más dependiente de Van Dyck que el de Dobson. Particularmente en sus retratos de mujeres, se inclinó hacia un estereotipo de lánguida belleza voluptuosa. Sus últimas obras sugieren un encanto y lindeza pastoral que conduce hacia el rococó.

Una versión atenuada del estilo decorativo barroco, fundada en el uso de arquitectura ilusionista, fue introducida en Inglaterra por el italiano Antonio Verrio (c.1639-1707), desarrollada por Sir James Thornhill (1676-1734) en el *Painted Hall* de Greenwich (1708-1727).

También en arquitectura estuvo Inglaterra aislada del desarrollo europeo. Durante la primera mitad del siglo, el estilo del Renacimiento italiano fue introducido por Inigo Jones (1573-1652). La Mansión de la Reina en Greenwich, comenzada en 1615, y la *Banqueting House,* en Whitehall, de 1619-1622, se inspiraron en el estilo de Palladio; ambos son edificios mesurados y clásicos. Sir Christopher Wren (1632-1723) se vio influido por el paladianismo de Jones, por el barroco (había conocido a Bernini en París en 1665) y por los últimos desarrollos de la arquitectura holandesa. Después del incendio de Londres de 1666, Wren fue encargado de reconstruir la Catedral de San Pablo (1675-1712) y otras 51 iglesias de la *City*. También trabajó en los hospitales de Chelsea y Greenwich, así como en Hampton Court. El estilo de Wren, predominantemente clásico, se vio atemperado por elementos barrocos. La gran cúpula de San Pablo es clásica; la fachada de poniente es barroca, muy visiblemente en las torres, con sus contrastes de convexidad y concavidad.

Un desarrollo sumamente original y excéntrico de los aspectos barrocos del estilo de Wren fue creado por su discípulo, Nicolás Hawksmoor (1661-1736). Estuvo estrechamente relacionado con Sir John Vanbrugh (1664-1726), autor del Palacio de Blenheim (1705-1720), que tiene las dimensiones colosales y la teatral confianza en sí mismo del barroco. Todas las formas son pesadas, voluminosas y con frecuencia deliberadamente discordantes, y los detalles son originales y sumamente personales.

Para mayor información:

Blunt, A. F.: *Art and Architecture in France: 1500-1700,* Harmondsworth (1980). Gerson, H. y Ter Kuile, E. H.: *Art and Architecture in Belgium: 1600-1800,* Harmondsworth (1960). Kitson, M.: *The Age of Baroque,* Londres (1966). Kubler, G. A. y Soria, M.: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions: 1500-1800,* Harmondsworth (1959). Rosenberg, Slive S. y Ter Kuile, E. H.: *Dutch Art and Architecture: 1600-1800,* Harmondosworth (1977). Seter, A. C.: *Baroque and Rococo Art,* Londres (1972). Tapié, V. L.: *The Age of Grandeur, Baroque and Classicism in Europe,* Londres (1960). Waterhouse, E. L.: *Italian Baroque Painting,* Londres (1962). Waterhouse, E. K.: *Painting in Britain: 1530-1790,* Harmondsworth (1978). Wittkower, R.: *Art and Architecture in Italy: 1600-1750,* Harmondsworth (1980). Wölfflin, H.: *Principles of Art History,* Londres (1932). Wölfflin, H.: *Renaissance and Baroque,* Londres (1964). Cirici Pellicer, Alejandro: *El barroquismo* (Sopena, Barcelona, 1957). Tapié, Victor Lucien: *Barroco y clasicismo* (Cátedra, Madrid, 1978), Checa Cremades, Fernando: *El Barroco* (Istmo, Madrid, 1982). Brown, Dale: *El mundo de Velázquez: 1599-1660* (Time-Life Books, Amsterdam, 1981). Camón Aznar, José: *Velázquez* (Espasa Calpe, Madrid, 1964). Gaya Nuño, Juan Antonio: *Diego Velázquez* (Publicaciones Españolas, Madrid, 1974). Gudiol Ricart, José: *Velázquez. Historia de su vida. Catálogo de su obra. Estudio de la evolución de su técnica* (Polígrafa, Barcelona, 1973). Maravall, José Antonio: *Velázquez y el espíritu de la modernidad* (Guadarrama, Madrid, 1960). Lafuente Ferrari, Enrique: *Velázquez o la salvación de la circunstancia* (Santander, 1960). Pita Andrade, José Manuel: *Velázquez, pintor esencial* (Silex, Madrid, 1976). Frati, Tiziana: *Zurbarán* (Noguer, Barcelona, 1974). Carrascal Muñoz, José María: *Francisco de Zurbarán* (Giner, Madrid, 1973). Costa Clavell, Javier: *Velázquez. Zurbarán* (Barcelona, 1974). Sánchez de Palacios, Mariano: *Zurbarán. Estudio biográfico y crítico* (Offo, Madrid, 1964).

EL TECHO DEL PALACIO BARBERINI

El visitante que penetra en el *gran salone* del Palacio Barberini de Roma se siente arrastrado de inmediato a un imaginario mundo de fuerza espectacular y anonadante. Sobre el elevado techo, un marco de arquitectura pintada parece abrir la enorme bóveda hacia los cielos. Una ondulante masa de retorcidas y pesadas figuras se alza a través del aire, moviéndose con libertad tanto por delante como por detrás del marco. La vibrante atmósfera y el hábil juego de luces y sombras crean la ilusión de una infinita extensión espacial en la que se funden el mundo del espectador con un mundo habitado por las figuras heroicas de la mitología clásica. Las formas son grandiosas; algunas flotan solas en espesas masas de nubes que en algunos lugares cubren la cornisa. A un extremo, la figura sostenida en el viento de Palas precipita hacia abajo la masa tambaleante de gigantes, sumiendo al espectador en este violento drama que ocurre inmediatamente por encima de él. Las propias figuras decorativas son tan vivas que parecen estar tomando parte en la acción.

Esta creación de una visión unificada y espectacular inauguró una nueva era en la decoración de techos del alto barroco. El ilusionismo y la ruptura de barreras entre la obra de arte y el espectador son importantes principios del barroco. Pero, dentro de esta unidad, hay ricos y variados efectos. El propio marco, o estructura, pintado sobre estuco simulado, en algunos lugares desgastado y cuarteado, está creado de una inmensa variedad de detalles decorativos: conchas, máscaras, delfines, bustos y medallones que simulan ser de bronce.

Las estructuras de las esquinas son particularmente intrincadas, y es el retorcimiento de éstas lo que permite que los ojos pasen fácilmente de una escena a otra.

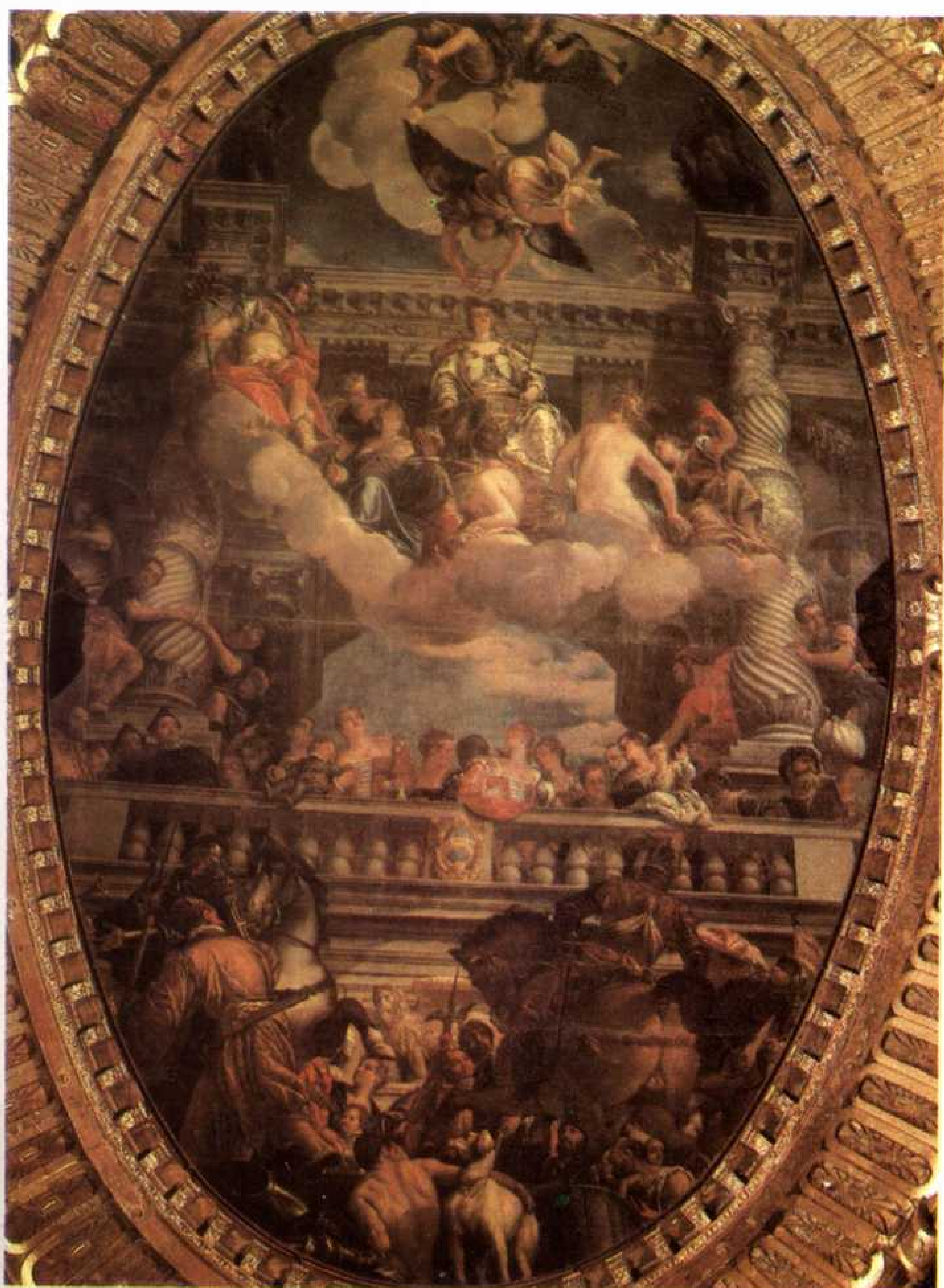
La estructura o marco sirve también para dividir el techo en cinco zonas distintas, y cada una de las escenas pintadas a lo largo de las bovedillas exige que se vea como una pintura independiente. Aquí es donde la brillante luminosidad del colorido de Cortona, y su capacidad para inspirar calor y vitalidad al mito y la fábula clásicos, pueden apreciarse con la mayor facilidad.

El Sileno borracho se extiende en una exuberante composición iluminada por maravillosos efectos de luz reverberante, y en la *Fragua de Vulcano*, destellos de oro y rojo caen sobre la antigua armadura.

El *gran salone* del Palazzo Barberini fue utilizado para recepciones y diversiones públicas, y con el techo se intentaba glorificar al Papa reinante, Urbano VIII, y a la familia Barberini. Una vez más, la iconografía de Cortona abrió nuevos terrenos. Nunca se había llevado tan lejos la adulación cortesana en Italia, ni se habían explotado tan sistemáticamente las posibilidades del barroco como arte de propaganda.

Este complejo programa de obra fue ideado por Francisco Bracciolini, que gozaba del favor de Urbano VIII. Bracciolini, autor ya de una serie de aburridos poemas sicofánticos en loor de miembros de la familia Barberini, estaba bien versado en el arte de la adulación y poseía poderosas razones







El fresco de Pietro da Cortona en el techo del *gran salone* del Palacio Barberini de Roma; 1633-1639.

El *triunfo de Venecia,* por Paolo Veronese, fresco en el techo de la *Sala del Maggior Consiglio,* Palacio Ducal de Venecia; óleo sobre lienzo; 9,04×5,80 m. 1583.

La bóveda de la galería del Palazzo Farnese de Roma, por Annibale Carracci; fresco; entre 1557 y 1600.

personales para sobresalir en esta ocasión. Por desgracia, el poema en cuestión se ha perdido, pero una interpretación de la iconografía fue hecha por Girolamo Teti en 1642 en su *Aedes Barberini.*

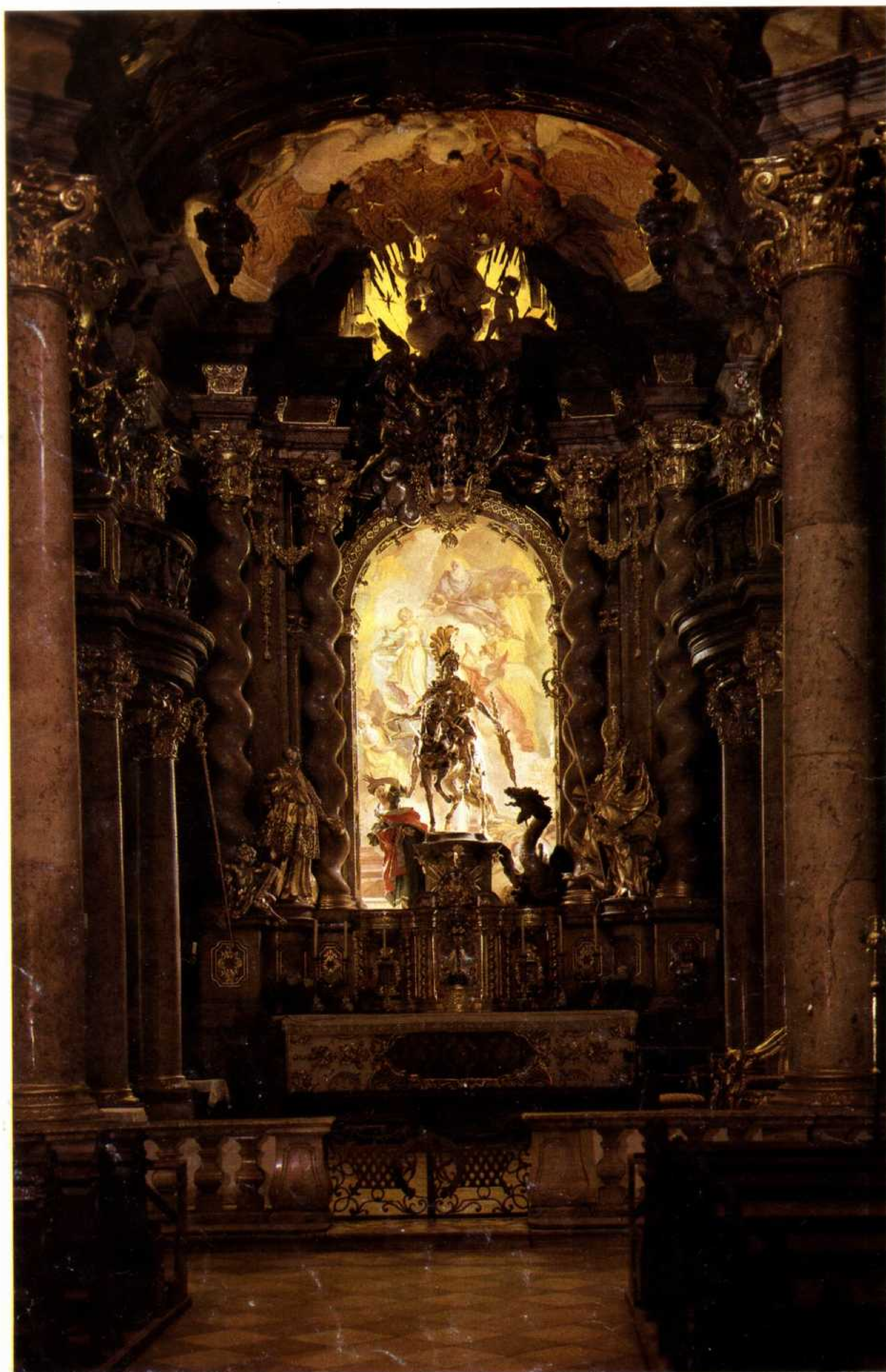
El tema es una alegoría de la Divina Providencia; Urbano VIII, como su intermediario elegido, se muestra como digno de la inmortalidad. En la zona central del fresco, la Divina Providencia, que se mantiene solitaria sobre unas nubes, ordena a la Inmortalidad que añada la corona de estrellas a las tres resplandecientes abejas que constituyen el escudo de armas de los Barberini. Las abejas están rodeadas por el laurel de la inmortalidad, llevado por las virtudes teologales. Por encima de ellas se encuentran la tiara papal y la corona del poeta (Urbano VIII gozaba de considerable reputación como poeta). Las escenas mitológicas a lo largo de los saledizos aluden a la sabiduría y a las virtudes papales. Cada una de ellas es una alegoría detallada y cuidadosamente trabajada. A primera vista, su significado parece bastante claro: la desenfrenada lujuria de Sileno y los sátiros queda derrotada por la piedad del Papa; su justicia está representada por Hércules en lucha con los Vicios; su dramática guerra con la herejía, por Palas que destruye a los gigantes. Otras escenas se refieren a su estímulo del saber y a las bendiciones de la paz y la abundacia. Estas escenas pueden interpretarse a niveles diferentes de precisión y profundidad. Parece que los expertos se han deleitado viendo en los frescos referencias exactas a determinados miembros de la familia Barberini.

Al organizar un despliegue tan complicado de ideas literarias y pictóricas, Pietro da Cortona se volvió, en busca de guía, a la bóveda de la Galería Farnesio, decorada por Annibale Carracci treinta años antes. Lo que más recuerda a Annibale es la estructura de estuco simulado, así como la exuberante y sensual respuesta a la mitología clásica; algunas de las figuras son imitaciones directas. Sin embargo, el techo de Pietro es una obra barroca por completo en la unidad de su visión: el mismo cielo une las zonas divididas por la cornisa de un modo muy diferente de la festiva superposición de capas de pintura ilusionista en la obra de Annibale. Además, también se encuentra unificado por un sentido de la luz y del ambiente que se deriva de los modelos venecianos, particularmente del Veronese. Cortona había visitado Venecia en 1637, y las figuras espectacularmente escorzadas que cubren toda la altura de su bóveda muestran su deuda con la tradición decorativa de techos del norte de Italia. Cortona estuvo quizá particualarmente influido por la obra de Veronese *Triunfo de Venecia*, que se encuentra en el Palacio Ducal.

Las obras de Cortona constituyen las representaciones más espectaculares del alto barroco romano, pero su exuberancia y su atrevido ilusionismo fueron criticados por artistas más clásicos.

XXXVIII

ROCOCÓ



El altar mayor de la abadía de Weltenburg, con la imagen de San Jorge, por Egid Quirin Asam; 1716-1736.

EL rococó comenzó como un estilo puramente decorativo en Francia a comienzos del siglo XVIII. Sus características distintivas pueden generalizarse en tres apartados: aplanamiento y falta de tridimensionalidad en la decoración, abundancia de elementos curvos de *rocaille*, enroscándose en rizos de curvatura opuesta y diseños asimétricos. Muchas formas están tomadas de las características arquitectónicas del barroco francés, pero aplanadas y de reducidas proporciones.

Debido a que el rococó fue fundamentalmente un estilo decorativo, dio origen a una gran actividad en el campo de los objetos decorativos pequeños, como la plata y la porcelana. Muchas fábricas de porcelana se instalaron entonces, con frecuencia por iniciativa de un monarca, como por ejemplo las de Sèvres, Meissen, Nymphenburg y Capodimonte, inspiradas por los adelantos técnicos así como por las posibilidades decorativas del material.

El mobiliario se hizo menos arquitectónico y abrumador, y más útil, práctico e infinitamente más lindo. Los grandes ebanistas que trabajaron en Francia durante el siglo XVIII —J. F. Oeben (c. 1720-1763) y J. H. Riesener (1734-1806)— son quizá los artistas más representativos y consumados del rococó. En Inglaterra el rococó no llegó nunca a ser más que un tipo en el diseño del mobiliario.

En el sur de Alemania, el rococó fue algo completamente diferente del nuevo estilo desarrollado en Francia: prohijó y desarrolló el barroco, en lugar de intentar apartarse de él. Existe poca relación con las ideas francesas: la principal influencia proviene del barroco italiano, a menudo recibido a través de Austria. El rococó nativo italiano es también un desarrollo decorativo del barroco italiano, utilizado en miles de palacios y villas construidas en aquel país durante el siglo XVIII. La Iglesia oficial y los círculos cortesanos favorecieron el estilo arquitectónico del clasicismo barroco, más moderado.

El estilo decorativo francés y el estilo decorativo alemán consitituyen aspectos igualmente importantes del rococó. El primero, al propagarse a través de una nueva manera de vivir entre la clase adinerada y de buen tono; el último fue más un fin en sí mismo, creando un mundo de fantasía celestial.

El estilo rococó en Francia.—El aluvión de edificaciones reales levantadas en Francia a comienzos del siglo XVIII coincidió con un movimiento de separación de las formas clásicas y académicas de la arquitectura del siglo XVII, así como del ceremonioso estilo de vida creado por Luis XIV en Versalles. El mismo rey comenzó a preferir las residencias más íntimas y privadas de Marly y Trianon a los panoramas de Versalles, y se produjo un éxodo general hacia París, que se tornó en riada tras las muertes del delfín, la delfinesa y su hijo primogénito, acaecidas entre 1711 y 1713. Aunque el delfín había sido el principal patrocinador del nuevo y sosegado espíritu del arte, este movimiento continuó, y un gran número de mansiones particulares se construyeron en París. El más importante entre los nuevos patrocinadores fue Philippe d'Orléans, sobrino del rey y futuro regente. Los caprichos del sistema económico francés crearon una nueva clase de burgueses muy adinerados que, tras el maridaje con la antigua nobleza tradicional, consideraba la posesión de un nuevo palacio en uno de los distritos de moda de París como el símbolo supremo de la posición social.

El rococó fue una reacción contra la pomposidad del *Grand Siècle*, de la misma forma que el neoclasicismo, por lo menos en Francia, fue, en parte, una reacción contra la frivolidad del rococó. Sin embargo, a diferencia de los decoradores de interiores que hacían patente la riqueza de sus clientes de la forma más ostentosa y desenfrenada posible, los arquitectos de comienzos del siglo XVIII en Francia tenían que regirse por ciertas reglas no escritas. Las distintas partes de una casa tenían que estar estrechamente relacionadas entre sí, y la secuencia de salones públicos tenía que reflejar la decoración, que se iba haciendo cada vez más rica a medida que el visitante avanzaba desde el vestíbulo hasta el salón.

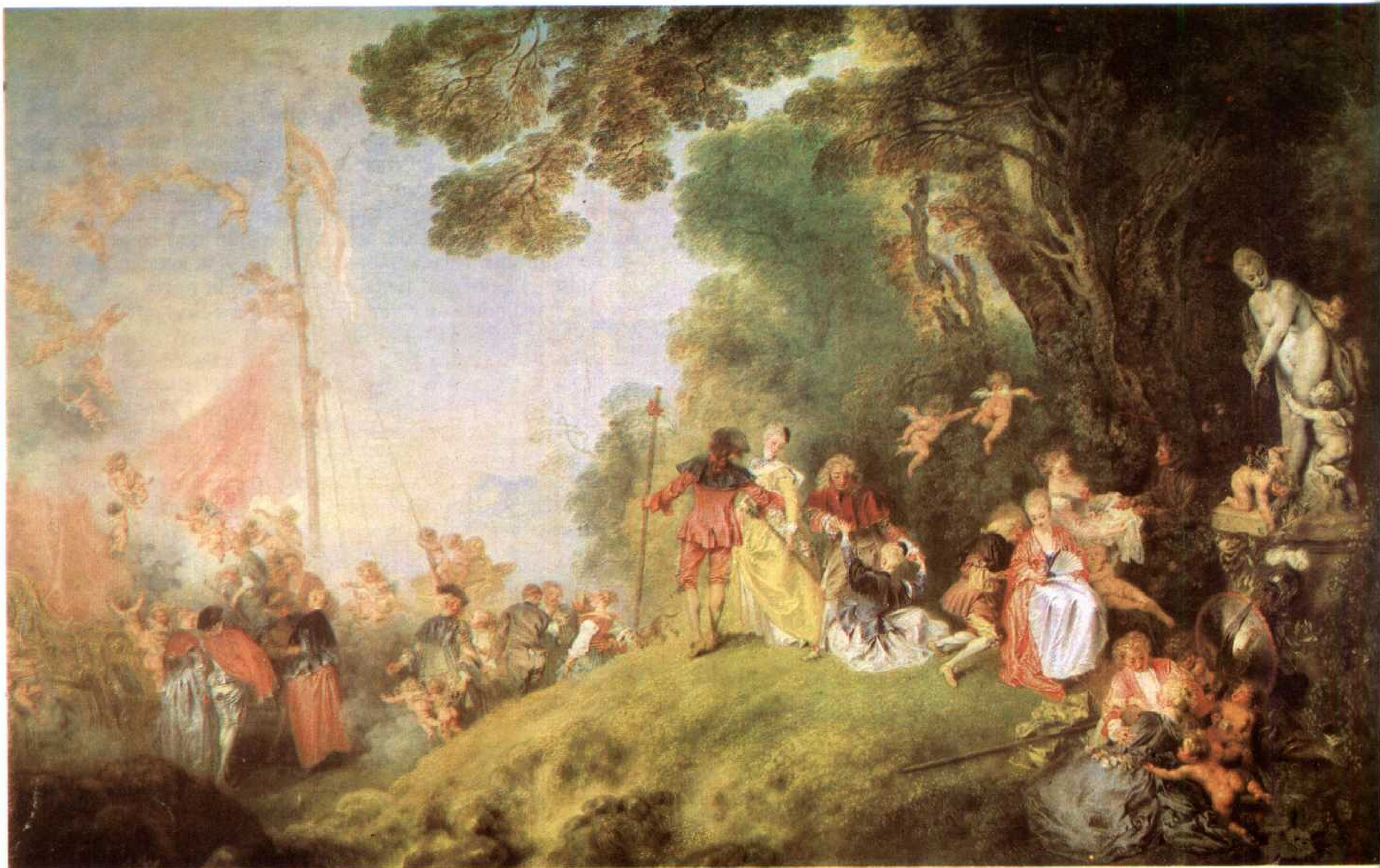
El gran teórico de la arquitectura de mediados del siglo XVIII francés, y el más importante difusor del gusto francés en arquitectura y decoración, fue Jacques-François Blondel (1705-1774). En 1743 fundó la École des Arts en París, y su *Distribution des Maisons de Plaisance* (1737), así como la obra de Charles-Etienne Briseux *Art de Bâtir des Maisons de Campagne* (1743) se convirtieron en textos modelo del nuevo estilo.

El primer diseñador importante del rococó francés, Jean Bérain (1637-1711), constituyó la principal fuerza artística en el departamento de *Menus Plaisirs* (el departamento del gobierno encargado de la decoración de los edificios reales) a fines del siglo XVII. Sus diseños de arabescos grabados, entre ellos los destinados a las chimeneas y fondos para los tapices, se publicaron en 1711 y tuvieron gran influencia en el diseño de interiores en toda Europa, aun cuando no fueran más que unos diseños de superficie aplicados a paredes y techos ya existentes.

Pierre Lepautre (c. 1648-1716), quien anteriormente estuvo dedicado a la producción de grabados para libros de arquitectura, entre ellos algunos con diseños de Bérain, estaba empleado como funcionario fijo de los *Bâtiments du Roi* desde el año 1699, y parece que propició una mayor libertad de línea en la decoración oficial. En Marly elevó la cornisa y suprimió la bovedilla del techo de la *Chambre du Roi*, cosa que también hizo en las estancias que decoró en el Trianon. Sus diseños para chimeneas muestran un nuevo trazado, más suave, que incorpora los arabescos de Bérain en la estructura de los paneles murales. Sus proporciones sencillas y esbeltas contrastan con las complejidades manieristas de Bérain, y fue él quien llevó a cabo toda la importantísima transición desde la decoración plana hasta la decoración en relieve. A Lepautre se le encargó la ejecución de importantes obras en Versalles, entre ellas la *Chambre de l'Oeil de Boeuf*, con su friso dorado de niños danzantes en la franja inclinada que hay sobre la cornisa.

Claude Audran (1658-1734), quizá el pintor decorativo más importante de comienzos del siglo XVIII en Francia, pintó unos arabescos en el Château Anet en 1698 y se unió a Bérain en Château Neuf, Meudon, en 1699, en el *Cabinet* del cual pintó un chino y unos monos, motivos que más tarde constituirían elementos *standard* de la decoración rococó. Las obras más famosas de Audran, además de sus diseños para tapices, fueron los arabescos de c. 1700 pintados para la duquesa de Bourgogne en los techos de *La Ménagerie* de Versalles.

El palacio del Duque de Orléans, el Palais-Royal, fue redecorado por Gilles-Marie Oppenord (1672-1724). Estudió en Italia, cosa que no habían hecho ni Bérain ni Lepautre, pero sus proyectos decorativos son del nuevo estilo de este último. En la *Chambre à Coucher* de 1716, Oppenord prescindió del entablamento y fundió la cornisa con la bovedilla del techo. En el mismo año dotó de un final semicircular ricamente decorado a la galería iniciada por Mansart en 1692 y, en 1717, diseñó dos estancias para la magnífica colección de cuadros del duque de Orléans.



Embarcación rumbo a Citera, por Watteau; tela (1,29×1,91 m.); 1717. Castillo de Charlottenburg, Berlín Oeste.

La decoración de una de estas habitaciones, el *Salon a l'Italienne*, era tan complicada que poco espacio vino a quedar para incluso la más pequeña colección de pinturas. El espacio disponible para colgar cuadros fue cubierto con profusión de paneles decorativos semejantes a los tallados en la sillería del coro de Nôtre-Dame de París c. 1711-1712 por François-Antoine Vassé (1681-1736). Vassé talló asimismo los trofeos de los pilares y los relieves del púlpito de la nueva capilla de Versalles en 1708. En la sillería del coro de Nôtre-Dame creó escenas dispuestas en cartelas grandes y planas, de unos paneles profusamente decorados. Su innovación más importante fue permitir que la decoración pasara desde los bordes hasta el interior de los paneles. Vassé asumió la dirección del nuevo estilo de Lepautre, más viejo, que se encontraba trabajando en Nôtre-Dame al mismo tiempo.

Comparable con la calidad escultórica de Vassé es la de Oppenord, con su acentuación del movimiento, resultado de su profunda admiración por Francesco Borromini (1599-1667). En estancias como el salón del *Hôtel d'Assy* (1719) y en el *Salon d'Angle* del *Palais Royal*, las curvas y las líneas ondulantes de Oppenord están más extendidas que en las obras anteriores de Lepautre y Bérain. Oppenord y Vassé representan la madurez del nuevo estilo de la década de 1720 pero no participaron en la fase final asimétrica del rococó francés. Libre y sin inhibiciones, si se juzga por las normas del *Grand Siècle*, su decoración era arquitectónica y artificiosa si la comparamos con las últimas obras de Pineau y Meissonier.

Nicholas Pineau (1684-1754) trabajó en Rusia desde c. 1716 hasta 1727. Su obra más destacada en aquel país fue el *cabinet* de Pedro el Grande, en el palacio de Peterhof (ahora Petrodvorets, URSS), de c. 1720, en el que su parte en la introducción de la asimetría en la decoración rococó francesa es ya evidente en la disposición de los dragones tallados sobre las puertas. A su regreso a Francia, Pineau adoptó con rapidez el espíritu de la obra de Oppenord y Vasé, y desarrolló su propio estilo particular a comienzos de la década de 1730. En el *Hôtel de Rouilles*, por ejemplo, utilizó molduras estrechas en vez de aquitrabes para las puertas y recalcó la altura retrayendo la puerta dentro de un delgado marco que se eleva hasta el techo. Pineau continuó decorando hasta su muerte, pero después de 1735 su obra perdió el frescor inicial.

Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750) se formó probablemente como platero, y en 1726 se le nombró *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi*, posición que en cierta época ocupó Bérain. Una veleta diseñada por encargo del duque de Montemart en 1724 y un candelabro diseñado en 1728 nos muestran la asimetría que habría de ser fundamental para el desarrollo del rococó en sus diseños de interiores, así como en los posteriores de Pineau. La *Maison de Sieur Brethous* en Bayonne (1733) es el único diseño creado estancia por estancia por Meissonnier para una casa. El salón incluye cierto número de características nuevas, como la ondulada cornisa sostenida por consolas sobre el espejo de la chimenea, el extremo abovedado de los huecos de las puertas y los paneles asimétricos de puertas y entrepaños. Los paneles murales son mucho más asimétricos en el *cabinet* de M. Bierlenski (1734, en Varsovia), en donde la cornisa se quiebra en retorcidos follajes. Los grabados de Meissonnier ejercieron gran influencia, y cuando su colección de cincuenta *Morceaux de Fantasie* se publicó en 1734, la crítica del *Mercure*



El Salón del Ojo de Buey, de Versalles, decorado por Pierre Lepautre c. 1700.

de marzo de 1734 los llamó *Rocailles et Coquillages;* era la primera vez que el término *rocaille* (*rococó* en italiano) se utilizaba en relación con este estilo. Todas las formas se derivaban fundamentalmente de las cartelas, como las de Bernardo Toro (1672-12731), quien se inspiró en el artista italiano del siglo XVII Agostino Mitelli.

Aun cuando el nuevo estilo, o *style pittoresque,* fue en gran parte ignorado por la Academia de Arquitectura Francesa, los *Petits Appartements du Roi* hechos por encargo de Luis XV en Versalles fueron decorados según el estilo de Pineau. El diseño general fue probablemente obra de Jacques-Ange Gabril (1698-1782), pero la influencia de Pineau se dejó sentir en los techos relativamente bajos, la obra de carpintería pintada en tonos pastel y las puertas colocadas en unos vanos poco retraídos. Existe gran libertad de molduras asimétricas en los paneles y en la línea de la cornisa, especialmente en el *Cabinet de la Pendule,* en donde unos pájaros desgarbados parecen dejar la cornisa para remontar el vuelo a través del techo.

La culminación del estilo rococó en Francia se encuentra, sin embargo, menos en la obra de Nicholas Pineau que en los interiores creados por Gabriel-Germain Boffrand (1667-1754) por encargo del príncipe de Soubise en el *Hôtel de Soubise* de París (1735-1736). Las características más notables del *Hôtel* son los dos salones ovalados, uno para el príncipe y el otro para la princesa. La estancia del príncipe tiene grandes relieves figurativos en las enjutas y trofeos en los lunetos, pero parece mesurada cuando se compara con el salón de la princesa, que está encima. En éste, el efecto total es mucho más recargado que en ningún otro interior rococó francés. Las enjutas están cubiertas con pinturas de Charles-Joseph Natoire en las que se narra la historia de Psiquis. De la cornisa se elevan bandas desplegadas de volutas que dividen el techo juntándose en una roseta central.

Desde 1745 hasta su muerte en 1764, Madame de Pompadour fue la *Maîtresse en Titre* real y el origen de la mayor parte del patronazgo artístico oficial. Tenía sus favoritos —Boucher, por ejemplo—, pero su gusto era universal y patrocinó a cualquier artista que estuviera disponible. Probablemente fue por su influencia por lo que los interiores rococó se mantuvieron en las residencias reales hasta bien entrada la década de 1760, a pesar del vivo estímulo que se dio a los artistas y a los arquitectos neoclásicos en Francia a partir de mediados del siglo XVIII.

El rococó en Alemania.—La proliferación de edificios en el sur de Alemania durante los comienzos del siglo XVIII no se debió del todo al placer de entregarse por entero a una nueva forma de arte. Alemania se estaba empezando a recuperar de la desolación producida por la guerra de los Treinta Años. No se habían construido edificios de gran tamaño en esta parte de Europa en toda la segunda mitad del siglo XVII, y la Guerra de Sucesión española (1701-1714) demoró lo que podía haber sido una reanudación anterior. Aunque fundamentalmente fue un movimiento eclesiástico —una Contrarreforma artística septentrional—, el rococó alemán también fue un amplio signo de respiro secular; una reacción en contra de la severidad de los cien años anteriores. La mayor parte de los edificios construidos fueron iglesias o palacios que pertenecían a altos dignatarios eclesiásticos, pero los pabellones de placer y los complicados adornos pastoriles de la arquitectura decorativa resultan igualmente importantes para el estilo en su conjunto.



El pabellón de caza Amalienburg, en los jardines del palacio del Nympheburg, construido por François Cuvilliés para la electriz Amalie; 1734-1739.

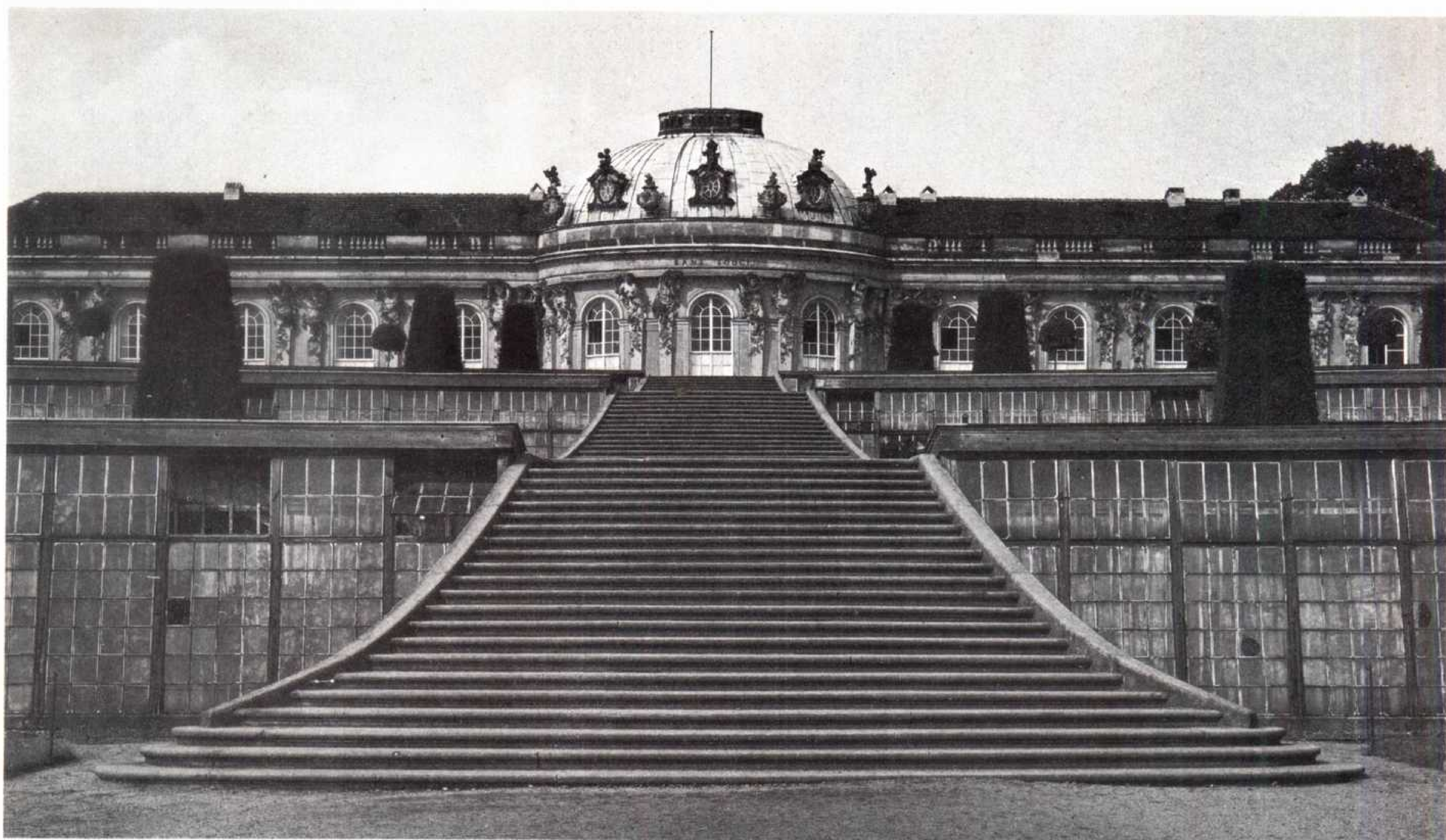
Sin embargo, a diferencia del rococó francés, que fue creado por una aristocracia aburrida, o por una adinerada burguesía, la versión alemana abastecía también al proletariado rural: el simple peregrino, el campesino corriente que deseaba, de vez en cuando, escapar a un país de fantasía. El rococó francés, estilo fundamentalmente lineal, es más refinado y afeminado que su contrapartida alemana, en donde un sentimiento de absoluta convicción y entrega lleva al espectador a un lugar de confites y sonrisas regordetas.
Desde 1704 hasta 1714, los electores Maximilian II Emanuel de Baviera y su hermano, Joseph Clemens de Colonia, miembros de la familia Wittelsbach, vivieron exiliados en Francia, mientras sus territorios permanecían ocupados.
Maximilian II Emanuel vio que los hombres que, más tarde, nombró arquitectos de su corte, Joseph Effner (1687-1745) y François de Cuvilliés (1695-1786) —que también fue el enano de la corte—, estaban versados en el nuevo estilo. Los primeros interiores de estilo rococó que subsisten en Alemania son los creados por artesanos formados en París por encargo de Maximilian II Emanuel en el Pagodemburg (1716-1719), pabellón situado en el jardín del Schloss Nymphenburg, cercano a Munich.
Las características más notables, sin embargo, son los moldeados de estuco, que resultan completamente distintos de cualquiera que pueda hallarse en Francia. La obra de los *stuccatori* bávaros más importantes, la mayor parte de los cuales, como los Zimmermann y los Schumutzer, llegaron desde Wessobrun, en la Alta Baviera, fue extremadamente importante en el desarrollo divergente del estilo francés, con sus dimensiones familiares y sus líneas relativamente formalistas, para adquirir la monumentalidad y la florida exuberancia del rococó alemán. Era decididamente distinto del de los *stuccatori* italianos, aun cuando las pinturas de los techos, inevitablemente rodeadas por trabajos en estuco, debieron su nacimiento a los lejanos ejemplos de Andrea Pozzo (1642-1709) y Baciccia (Giovanni Battista Gaulli: 1639-1708) y con frecuencia fueron pintados por artistas alemanes o austriacos formados en Italia.
El logro arquitectónico más importante de Maximilian II Emanuel a su regreso del exilio en París en 1714 tras concluir la Guerra de Sucesión española, fue la construcción, o mejor dicho, la continuación de los palacios de Nymphenburg y Schelissheim, ambos comenzados antes de que el elector dejara Baviera en 1704. Los pabellones de los jardines levantados en Nymphemburg constituyen la característica más señalada de aquel lugar, y el más notable de todos es el pequeño pabellón de caza, el Amalienburg, construido entre 1734 y 1739 por Cuvilliés para la electriz Amalie.
El gran salón circular que ocupa todo el centro del edificio está pintado de blanco azulado y en otras tres tonalidades de azul; el estucado, recubierto de pan de plata, resplandece con la luz que penetra por los huecos de las ventanas y por los reflejos arropados por las múltiples superficies cubiertas de espejos. A un lado del salón se encuentra el dormitorio de la electriz pintado *couleur de citron* (amarillo limón), y el gabinete azul, más pequeño. Al otro lado se encuentra la sala de caza, pintada *couleur de paille* (un amarillo más subido) y el salón del faisán. Detrás de estas estancias se encuentra la cocina, decorada.
François de Cuvilliés fue enviado de nuevo a Francia para estudiar arquitectura bajo la dirección de Jacques-Françqis Blondel (1701-1774), y fue nombrado arquitecto de la corte en 1725, junto con Effner. Fue el que empleó por vez primera las volutas rococó en Alemania, en su decoración de la *Reiche Zimmer* (1730-1737), en la Residenz de Munich.
En abril de 1751 comenzó a construir su teatro en la Residenz, que concluyó en la onomástica del Elector en octubre de 1753. La ligera curva de la herradura del auditorium se transforma en una línea ondulante merced a las balaustradas curvilíneas de los palcos. El dintel, por encima de los palcos más próximos al escenario, se inclina para seguir la línea de los montajes con perspectiva utilizada en la escena. El teatro de Curvilliés es bello ejemplo de delicada decoración rococó añadida al conjunto de un teatro barroco: una unidad entre el local de audiencia, el efecto decorativo y la presentación en escena. También es un recordatorio de la naturaleza teatral de todos los interiores rococó, tanto seculares como religiosos.
Cuvilliés preparó varios libros con grabados de los elementos



decorativos rococó derivados de los prototipos franceses, en los que su fantasía excede incluso la demostrada en sus diseños para el Amalienburg, el teatro y otros interiores de la Residenz de Munich.

El salón de Amalienburg, Nymphenburg, decorado en estuco y ebanistería por François Cuvilliés; 1734-1739.

El palacio de Lothar Franz von Schönborn en Pommersfelden fue uno de los muchos contruidos en Alemania durante los comienzos del siglo XVIII, en optimista emulación de Versalles. Debido al tiempo que se invertía en la construcción, estos edificios se concebían a menudo como unos ingentes monstruos barrocos y luego se decoraban en un estilo rococó más íntimo. Esta intimidad se acentúa en los pabellones de jardín construidos en el siglo XVIII después de concluido el edificio principal. Pommersfelden fue construido, de modo poco usual, en corto tiempo (entre los años 1711 y 1718): el diseño estuvo a cargo,



La fachada del Castillo de Sanssouci, construido por Von Konbelsdorff para Federico el Grande; 1745-1753.

en gran parte, del arquitecto Johann Dientzenhofer (1663-1726), quien al mismo tiempo, construyó la cercana iglesia de Banz.

La Residenz de Würzburg, también en gran parte concepción de Schönborn, es mucho más grande y más imponente que incluso Pommersfelden y se comenzó en 1720 por encargo del príncipe obispo Johann Franz von Schönborn.

El arquitecto principal fue Balthasar Neumann (1687-1753), pero el príncipe obispo escribió a diez arquitectos de fama internacional para conocer sus ideas; entre ellos estaba Johann Lukas von Kildebrandt (1668-1745), Robert de Cotte (1656-1735) y Boffrand; otros muchos participaron a lo largo de los sesenta años que duró la construcción del palacio. Poco se había hecho cuando Johann Franz murió en 1724, y nada más se añadió hasta la elección de Friedrich Karl Graf von Schönborn al Principado Obispado en 1729, año en que Neumann comenzó a erigir el ala meridional. El pabellón central de la Residenz está frente a una gran plaza, del lado de la ciudad, con amplias vistas del jardín que hay detrás.

En el Treppenhaus del palacio están la *Weisser Saal* y la *Kaisersaal*, los interiores seculares más grandiosos del rococó alemán. Fueron comenzados en c. 1736; el techo y el abovedado fueron concluidos en 1742, y el interior estucado de la *Weisser Saal* se terminó en 1744, dos años antes de que Friedrich Karl muriera. Karl Philipo von Greiffenklau fue príncipe obispo de 1749 a 1754, y encargó a Giambattista Tiépolo (1696-1770) que pintara el techo de *Kaisersaal* y el Treppenhaus (1750-1753).

El enorme techo del Treppenhaus, de 32 por 18 metros, está pintado con *Las cuatro partes de la Tierra en homenaje al obispo de Würzburg*. Las figuras portadoras de cartelas de las cuatro esquinas son los únicos elementos en relieve de toda la superfice, y contrastan muy fuertemente con la *Kaisersaal*, en donde las pinturas no son sino la parte más importante de un proyecto decorativo que incluye el estuco, las estatuas, vanos de ventanales de distintas formas y otras características arquitectónicas. La forma ovalada contribuye a unificar los múltiples elementos del salón. Las dos pinturas más importantes en el techo muestran *El matrimonio de Federico Barbarroja y Beatriz de Borgoña*, que ilustra el poder de la Iglesia, y *El Emperador concediendo un Ducado al Obispo Perold*, que muestra al parecer la debilidad de la misma Iglesia. Varias pinturas a la *grisaille*, en complicadas cartelas rococó que las enmarcan, repiten la alegoría de las escenas principales, intermitentemente unidas mediante un friso de espectadores, algunos pintados, otros en relieve, y algunos más tallados. La *Naisersaal* de Würzburg es la apoteosis del rococó alemán, la *Gesamtkunstwerk*: la fusión de elementos en un conjunto coherente y espléndido.

En el campo de los pabellones de recreo, diferente al mundo más ostentoso de los palacios, el Amalienburg sólo tiene un rival en la Alemania del siglo XVIII: el Zwinger de Dresde, construido entre 1711 y 1722 por Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1736) por encargo de Augusto *el Fuerte* de Sajonia. Consiste en un gran cuadrado ajardinado, con largas galerías en dos de sus lados, una de las cuales es una galería de pinturas construida a mediados del siglo XIX por Gottfried Semper (1803-1879). Los otros dos lados tienen en las alas pabellones sumamente decorados a mitad del arco, pabellones que cierran los espacios que fueron diseñados para alojar estructuras teatrales



La Asunción de la Virgen en la iglesia de Rohr, por Egid Quirin Asam; 1722.

provisionales. Aunque el Zwinger es ahora excepcional, en su día debió de ser una concepción familiar, reminiscente de las estructuras provisionales creadas para celebrar los concursos, festivales y aniversarios oficiales, a una de las cuales sustituyó.

Al norte de Dresde, en el Berlín de Federico *el Grande*, el neoclasicismo comenzó antes que en ningún otro lugar de Alemania. Este estilo corrió parejo en el rococó en la decoración de los palacios reales, hasta que por fin llegó a ser totalmente dominante a fines del siglo XVIII. Georg Wenzeslaus von Knobesldorff (1699-1753), no sólo construyó la Ópera de Berlín (1741-1743), con su imponente pórtico corintio elevado sobre un podio, sino que también diseñó la última ala del Castillo de Charlottenburg, con su magnífica *Goldengalerie*, de un exaltado rococó, de las mismas fechas, aproximadamente. Su doble personalidad arquitectónica y decorativa se manifiesta aún más en Potsdam, en las afueras de Berlín, en donde su *Stadtschloss*, de 1741-1743, tenía un pórtico clásico al que se accedía mediante un tramo de escalones, y en el palacio de Sanssouci (1745-1753), mucho menos pretencioso y dentro de la tradición del Amalienburg.

La influencia del estilo barroco italiano en la arquitectura del rococó alemán —especialmente en la arquitectura de las iglesias rococó alemanas— llegó a través de los grandes exponentes austríacos del barroco, Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) y Johann Lukas von Hildebrandt (1668-1754); muchos diseñadores alemanes estudiaron y trabajaron en Austria, si no en Italia. Los principales arquetipos eclesiásticos franceses del arte rococó alemán, los paneles tallados de la capilla de Versalles y la sillería del coro de Notre-Dame de París, constituyeron una leve inspiración: sólo unas cuantas iglesias se construyeron en Francia durante el siglo XVIII, y todas ellas en un severo estilo barroco con reminiscencias del siglo XVII.

Las iglesias rococó alemanas fueron concebidas por un número sorprendentemente grande de personas distintas, pero sólo dos, Johann Michael Fischer y Balthasar Neumann, sobresalen como personalidades arquitectónicas que podían utilizar y desarrollar los experimentos espaciales del barroco italiano. La mayoría de los otros diseñadores fueron pintores, estuquistas, decoradores o escultores antes de ser arquitectos: hombres como los hermanos Zimmermann, Dominikus (1685-1766) y Johann Baptist (1680-1758), los Schmutzer y quizá de un modo más notable los hermanos Asam.

Cosmas Damian Asam (1686-1739), el mayor de los hermanos, fue fundamentalmente un pintor de frescos, y Egid Quirin Asam (1692-1750), estuquista. De modo poco usual en la Alemania de aquel tiempo, ambos habían estudiado en Roma durante dos años. La pequeña iglesia de Rohr (1717-1723) fue diseñada por Egid Quirin Asam recién llegado de Italia. La iglesia es sencilla y nada distrae la atención del sorprendente grupo de la *Asunción de la Virgen*, detrás del altar mayor. Avanzando a través del aire, impulsada por dos ángeles y sostenida únicamente por un puntal de hierro (oculto entre las nubes), la Virgen, de paja y estuco, parece tan sorprendida como los apóstoles reunidos en torno al sepulcro de debajo, del cual acaba de salir lanzada. Este grupo, sumamente teatral y técnicamente brillante, es también profundamente religioso: una versión tridimensional de un acontecimiento milagroso, y un milagro en sí mismo.

La estatua de plata y oro de San Jorge, que cabalga saliendo de una aura mágica de luz dorada sobre el altar de la abadía benedictina de Weltenburg (1716-1736), es sólo ligeramente menos teatral, pero bastante más sutil en su efecto. La pequeña iglesia ovalada fue diseñada por Cosmas Damian Asam, quien también pintó el fresco del techo, separado de la parte inferior del templo por una corona suspendida. Los altares laterales de San Jorge, con su profusión de estucos y sus dorados, y sus efectos de media luz, fueron diseñados por su hermano.

Es probable que fuera idea de Egid Quirin el construir en Munich una iglesia votiva consagrada a San Juan Nepomuceno, a la que ahora se suele llamar *Asamkirche*. La iglesia estaba encajada entre la casa de Asam y el presbiterio (hoy destruido) y posee una fachada que se apoya en una base de roca «natural» esculpida. El interior, de tres pisos, tiene el altar mayor a nivel del bajo. Una galería superior, que une la iglesia con la casa, tiene una estatua de San Juan Nepomuceno recortada contra la brillante luz del ventanal que hay detrás. Una Trinidad surge de entre las nubes por encima de la estatua del santo y del altar mayor. La iglesia no constituyó una excusa para otra exhibición teatral más, sino que fue expresión personal de piedad de los dos hermanos artistas.

Johann Michael Fischer (1691-1766) construyó para un grupo de patrocinadores que incluía a Clemens August de Colonia y las plantas circulares de los edificios de su homónimo de la influyente familia gobernante de los Wittelsbach. Sus iglesias exhiben con frecuencia los frontis arqueados y las plantas circulares de los edificios de su homónimo Fischer von Erlach, pero siempre ofrecen un escenario claro y decisivo para la decoración rococó que cubre sus interiores.



La gran iglesia abacial de Ottobeuren —en donde Fischer comenzó a trabajar, en el año 1744, sobre los proyectos ya preparados de Andreas Maini en 1731, Dominikus Zirmmermann en 1732, Simpert Kraemer en 1737 y Effner— es la culminación del rococó alemán, su monumento más grande y más rico. El ornamento, sin embargo, está subordinado a la concepción arquitectónica. Al contrario de los interiores creados por los hermanos Asam, la decoración rococó realza, pero no domina, la organización del espacio. Cuando se contempla desde la entrada, Ottobeuren parece haber sido concebida como un edificio alargado; cuando se la observa desde el crucero, parece organizada centralmente: la vista se dirige más en sentido vertical que horizontal. La decoración rococó comienza a unos dos metros del suelo, lo que realza el aspecto vertical; luego se desenfrena sobre todos los elementos arquitectónicos y, al mismo tiempo, contribuye a la impresión general de espacio y riqueza.
El inmenso interior de la iglesia abacial de Fischer en Wiblingen es mucho más humilde que el de Ottobeuren; el colorido está limitado a los frescos del techo y a los altares. Los muros y las figuras escultóricas son blancos y acentúan el avasallante espacio contenido por la decoración rococó. La biblioteca, por el contrario, es muy colorista, decorativa y frívola, y es una de varias bibliotecas abaciales rococó alemanas construidas para fundaciones importantes. Parecen representar un éxtasis intelectual, más que el frenesí religioso de los interiores de las iglesias, y los frescos y la imaginería siguen extrañas secuencias iconográficas que algunas veces resultan difíciles de descifrar, pero que siempre entretienen. Notables ejemplos de bibliotecas abaciales son las de Schussenried (1754), por Dominikus Zimmermann, St. Gallen (1758-1767), por Peter Thumb (1681-1766), Fürstenzell (1740-1748), quizá por J. M. Fischer, y Ottobeuren, con su estatua de Minerva.
Vierzehnheiligen (1743-1772), construida según planos de Balthasar, obligó al constructor a reducir el tamaño del coro señalado en el plano, de modo que Neumann tuvo que modificar su proyecto primitivo. El altar votivo de los Catorce Santos *(Vierzenheiligen)*, la pieza central del interior del templo, tuvo que ser adelantado desde el crucero hasta la nave, de forma que Neumann inventó un ingenioso sistema de abovedamientos que hizo caso omiso del crucero. Consiste aquél en un gran óvalo sobre el altar votivo, entre el óvalo de igual tamaño que se extiende desde el coro y la entrada. Los transeptos, en forma de herradura, constituyen estancias casi autónomas, como consecuencia de la extensa galería que cubre las zonas existentes entre los muros de la iglesia y los óvalos centrales, hasta el crucero. Esta complejidad espacial no resulta aparente desde el interior de la iglesia: la decoración rococó suaviza las transiciones, y todo se mezcla en una serie de curvas. Otra triunfante disposición rococó del espacio, la iglesia de la abadía benedictina de Neresheim, fue comenzada por Neumann en 1745, pero la decoración no se concluyó hasta 1792. Es una iglesia grande, con una enorme cúpula central plana, flanqueada por otras dos menores, así como con dobles pares de columnas, colocadas de manera oblicua, que forman una línea ondulante a lo largo del cuerpo del templo. Las paralelas paredes exteriores están disimuladas por la acentuación diagonal de las aristas de encuentro, que conforman una figura continua de «ocho», así como por la colocación, poco usual, de las columnas. Hay poca decoración debajo del techo, y los juegos con el espacio que hizo Neumann permanecen sin alterar por manos inexpertas.
Dominikus Zimmermann (1685-1766) consiguió el dinamismo espacial de Fischer y de Neumann —aun cuando en escala mucho más íntima— en sus iglesias de peregrinación de Steinhausen, Die Wies y Maria-Steinbach. Steinhausen (1727-1735) fue construida en forma de doble cubo alargado que se ha fundido en un óvalo. El fresco del techo, de Johann Baptist Zimmermann (1680-1758), hermano de Dominikus, está enmarcado por una variada y deliciosa serie de elementos de la flora y la fauna, en estuco. Unas figuras sedentes del entablamento están sostenidas por cada una de las columnas que rodean la nave. Las zonas en blanco están avivadas por naranjas, verdes y rosados pálidos.
En Die Wies (construida entre 1746 y 1757), iglesia de peregrinación pagada y erigida por campesinos del lugar, Dominikus Zimmermann utilizó la misma fórmula que empleó en Steinhausen y en Güznburg en 1736. El gran espacio ovalado del centro, destinado a los fieles, está rodeado por dobles columnas exentas que soportan las bóvedas de madera. En torno a estos pilares, la procesión de los peregrinos podía moverse a lo largo de los muros con entera libertad. El techo luce unos frescos por J. B. Zimmermann, pero el trabajo del estucado es bastante menos figurativo que en Steinhausen. La iglesia tiene unos altos ventanales, de forma irregular, con pequeños *ojos de buey* por encima. La forma de esta abertura se repite a través de toda la decoración de la iglesia.
A su manera, semejante a una joya, Die Wies compendia los logros del rococó alemán: la meticulosa organización del espacio disponible, unida a un control absoluto de las fuentes de luz, se combina para convertir los superabundantes elementos decorativos en un conjunto coherente.

Para mayor información:

Hemple, E.: *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, Harmondsworth (1965). Hitchcok, H. R.: *Rococo Architecture in Southern Germany*, Londres (1968). Kimball, S. F.: *The Creation of the Rococo*, Filadelfia (1943). Kalnein, W. G. y Levey, M.: *Art and Architecture of the Eighteenth Century in France*, Harmondsworth (1973). Powell, N.: *From Baroque to Rococo*, Londres (1959). Wittkower, R.: *Art and Architecture in Italy: 1600-1750*, Harmondsworth (1980). Schoenberger, Arno: *El rococó y su época* (Salvat, Barcelona, 1971). Andersen, Liselotte: *Barroco y rococó* (Argos, Barcelona, 1971). Conti, Flavio: *Cómo reconocer el arte rococó* (Edit. Médica y Técnica, Barcelona, 1980). Wackernagel, Martin: *Renacimiento, barroco y rococó* (Moretón, Bilbao, 1967). Valdivieso, Enrique: *El barroco y el rococó* (Alhambra, Madrid, 1980).

El interior de la iglesia abacial de Ottobeuren, concluida por Johann Michael Fischer; construida entre 1736 y 1766.

EL HÔTEL DE SOUBISE

La fachada principal del *Hôtel de Soubise*, París, por P. A. Delamair; construida en 1700-1707.

Hércule-Mériadec de Rohan, príncipe de Soubise, se casó en segundas nupcias con Marie-Sophie de Courcillon en 1732. Aunque sólo contaba 19 años de edad, ya era viuda del duque de Pecquigny desde hacía tres años. El primer matrimonio del príncipe había durado 33 años, y ya estaba en sus sesenta cuando se casó por segunda vez. Para conciliarse con su joven esposa, el príncipe decidió redecorar su casa de París, el *Hôtel de Soubise* en el estilo más nuevo, ligero y airoso, con una *suite* para él en el piso inferior, y otra separada, para su mujer, en el piso superior.
El padre de Hércule-Mériadec, François de Rohan, príncipe de Soubise, compró el solar en 1700 y encargó a Pierre-Alexis Delamair (1675-1745) que diseñara una mansión. La fachada principal de Delamair, con sus parejas de columnas y su patio de columnatas, versión más elegante y puesta al día del *Hôtel de Souvre*, construido por Pasquier Delisle en 1667, fue un gran éxito. Sin embargo, sus diseños interiores con unas *suites* de habitaciones unidas por puertas centrales, estaban considerados terriblemente anticuados y, a sugerencia de Hércule-Mériadec, Delamair fue sustituido por Gabriel-Germain Boffrand (1668-1754) en 1707.
Es de suponer que Boffrand hizo que la mansión fuera menos un lugar de lucimiento propio del siglo XVII y más una residencia del siglo XVIII. No estamos seguros de lo que logró en la decoración interior durante el primer período de su trabajo en el *Hôtel*, que probablemente concluiría a comienzos de la década de 1720, pero el cambio más importante fue retirar las puertas centrales y colocarlas a los lados de las estancias. No fue hasta la segunda fase de su trabajo —los cambios para la princesa iniciados en 1731— cuando Boffrand llevó a su término lógico el cambio de posición de las puertas de la *suite* principal de habitaciones. Éstas conducen directamente al centro del salón ovalado, comenzado en 1732 en el lugar que ocupaba la guarda del antiguo *Hôtel de Clison*. El pabellón ovalado



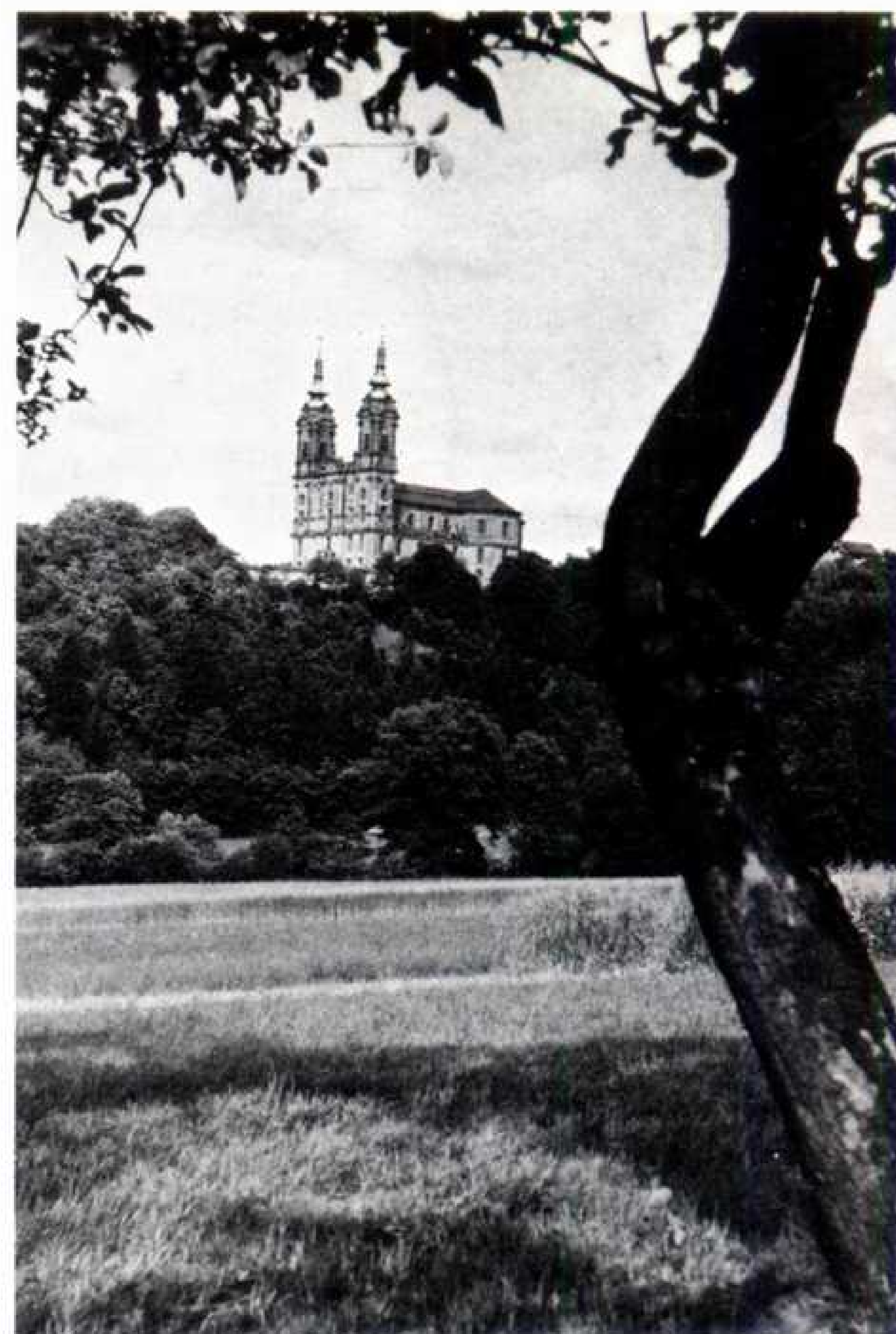
El severo y sencillo exterior del pabellón ovalado del *Hôtel de Soubise*, por G. G. Boffrand, construido c. 1732.

El salón ovalado de la princesa en el *Hôtel de Soubise*, París, decorado por G. G. Boffrand; c. 1735.



une la *suite* principal con la secundaria en ángulo recto.
El exterior del pabellón ovalado es severo y sencillo; la única decoración es la que hay sobre las ventanas centrales y las ménsulas de los balcones. No existe mampostería rústica en la fachada exterior, y las decoradas columnas jónicas y dóricas del resto de la fachada del jardín están aplanadas en bandas lisas. Hay allí más superficie de pared lisa que en ningún otro lugar de la mansión.
Boffrand suplió la sencillez exterior con la extravagancia decorativa del interior. Los dos salones ovalados del pabellón constituyeron las piezas centrales arquitectónicas y decorativas de su obra en el *Hôtel de Soubise*. Aunque la *suite* del piso inferior, destinada al príncipe, y la *suite* de la princesa, encima de la primera, fueron decoradas totalmente por Boffrand, sólo el dormitorio y el salón ovalado de cada una de ellas quedan como fueron concebidas originalmente. Debemos imaginarnos que la decoración fue acumulándose lentamente hasta alcanzar la culminación en el salón ovalado, y que el salón monocromo del príncipe fue un preludio del arrebato del salón de la princesa.
Ambos salones están decorados con enjutas redondeadas entre los arcos de las ventanas y de las puertas.
Las del salón del príncipe están ocupadas por medallones esculpidos y figuras alegóricas de Lambert-Sibisbert Adam (1700-1759) y Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778). A pesar de los volantes y guirnaldas plenamente rococó, la iconografía de la decoración figurativa (por ejemplo la Justicia, la Sabiduría, la Astronomía y la Geometría), la moderada gama de colores y la virtual limitación en la decoración a las superficies de las paredes, todo ello sugiere que hubo algún intento de seriedad.
Las enjutas del salón de la princesa nos preparan para el lascivo abandono del resto de la decoración. Ocho lienzos de Charles-Joseph Natoire (1700-1777) cuentan la historia de Psique, según Apuleyo y La Fontaine. La más antigua de las primitivas fachadas de esta serie es *Las Ninfas ofrecen flores a Psiquis en el Umbral del Palacio del Amor,* de 1737, y la última es *Céfiro* dando acogida *a Psique*, de 1739. Las nacaradas Ninfas de Natoire, en sus nubes de merengue arrebolado, están muy bien concebidas para esta estancia, y muestran perfectamente al artista en su mejor época decorativa; el ritmo ondulante de sus composiciones en las pinturas, de forma irregular, dan la réplica a la línea ondulante que va a lo largo de la parte superior de las puertas y ventanas.
Las ocho alegorías de Natoire constituyen la culminación de la pintura decorativa francesa, una tradición un tanto desfasada ya para finales de la década de 1730. Otro encargo relativamente contemporáneo del *Hôtel de Soubise*, de una serie con la *Historia de Clovis*, para Orry, el director de las Obras Reales, ofreció a Natoire ocasión propicia para probar que era uno de los primeros pintores de escenas de la historia de Francia. Estas pinturas no fueron un éxito; Natoire se encontraba más a gusto trabajando en el espíritu del barroco que en el del neoclasicismo.
Las pinturas de Natoire son sólo uno de los elementos decorativos del salón de la princesa. Aunque estaban destinadas a ser el punto focal, se ven algo avasalladas por el estuco dorado que las enmarca derramándose sobre ellas, con sus cascadas que caen por las paredes, y que se retuerce y curva por el techo para formar la roseta central.

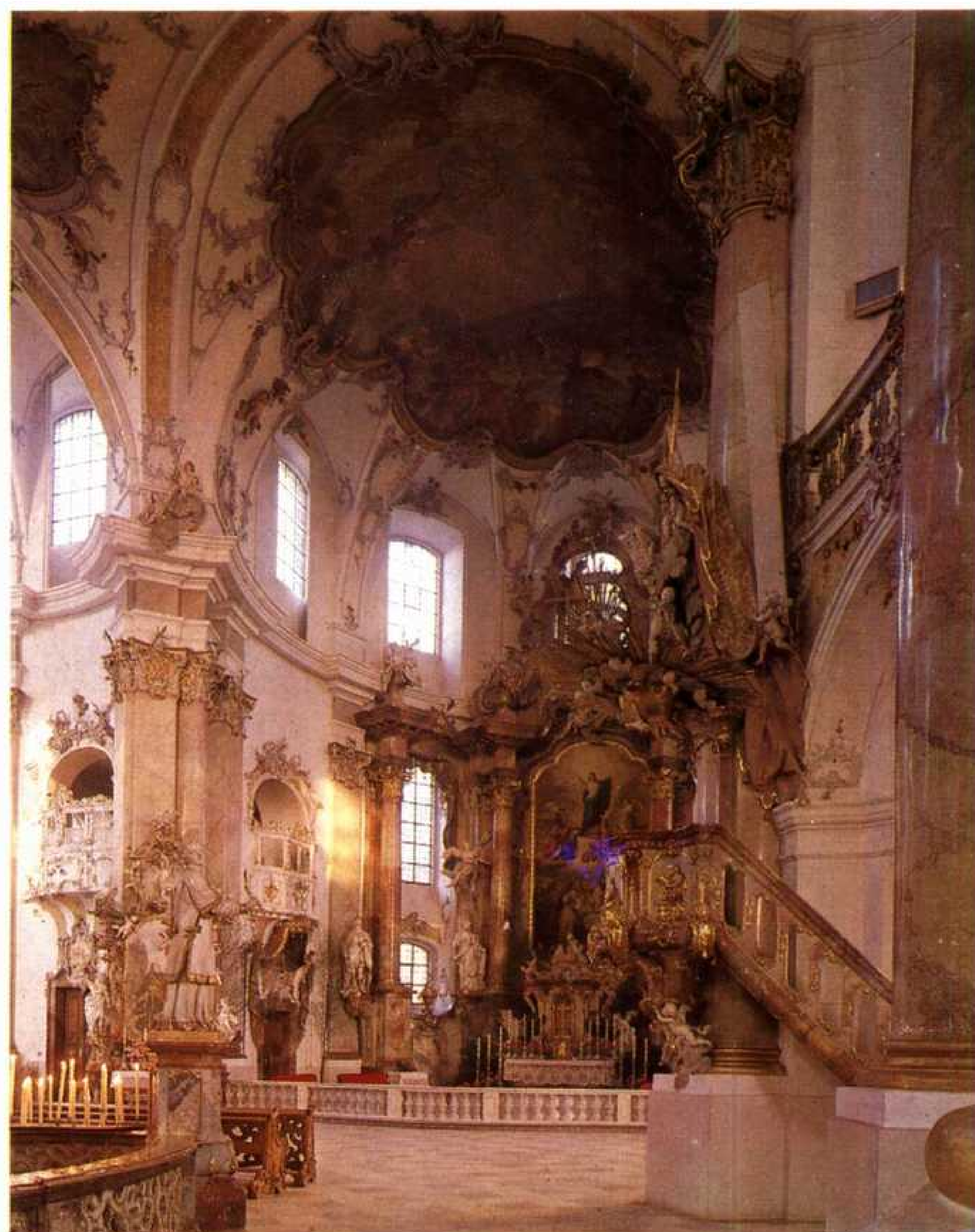
VIERZEHNHEILIGEN (CATORCE SANTOS)



El 28 de junio de 1446, un joven pastor que trabajaba en el monasterio cisterciense de Langheim contempló la visión de un niño desnudo que llevaba una cruz roja sobre el pecho y que iba rodeado por otros catorce niños. Era la segunda de varias apariciones similares que experimentó el pastor en el mismo lugar, y en ésta el niño le dijo: «Somos los catorce ayudantes celestiales y queremos que nuestra capilla sea erigida en este mismo sitio...» La capilla se construyó sobre un altozano, en el lado del valle del río Main opuesto al monasterio benedictino de Banz.

A comienzos del siglo XVIII, Vierzehnheiligen (Catorce Santos) se había convertido en un paraje tan popular de peregrinación, que el abad de Langheim, Stephan Mössinger, pidió permiso al príncipe obispo de Bamberg, Friedrich Carl von Schönborn, para sustituir la capillita por una espléndida iglesia nueva. Un primer diseño circular para el Vierzehnheiligen, de Gottfried Heinrich Krohne (1703-1756), en 1738, fue suprimido en 1724 por un proyecto más convencional de Balthasar Neumann (1687-1753), con una extensa nave central flanqueada por tres pares de capillas laterales, un crucero sostenido por pares de columnas y un coro y transeptos con extremos poligonales. En estas fechas, Neumann se encontraba trabajando para el príncipe obispo Friedrich Carl von Schönborn en Würzburg, en distintos proyectos, entre ellos la *Hofkirche* de la *Residenz*, la *Schönbornkapelle* de la catedral y la *Käppele*, capilla destinada a recibir a peregrinos en las afueras de la ciudad. Cuando la obra en el Vierzehnheiligen comenzó en 1743, Krohne fue el arquitecto encargado y, aprovechándose de la ausencia del atareado Neumann, implantó su propia



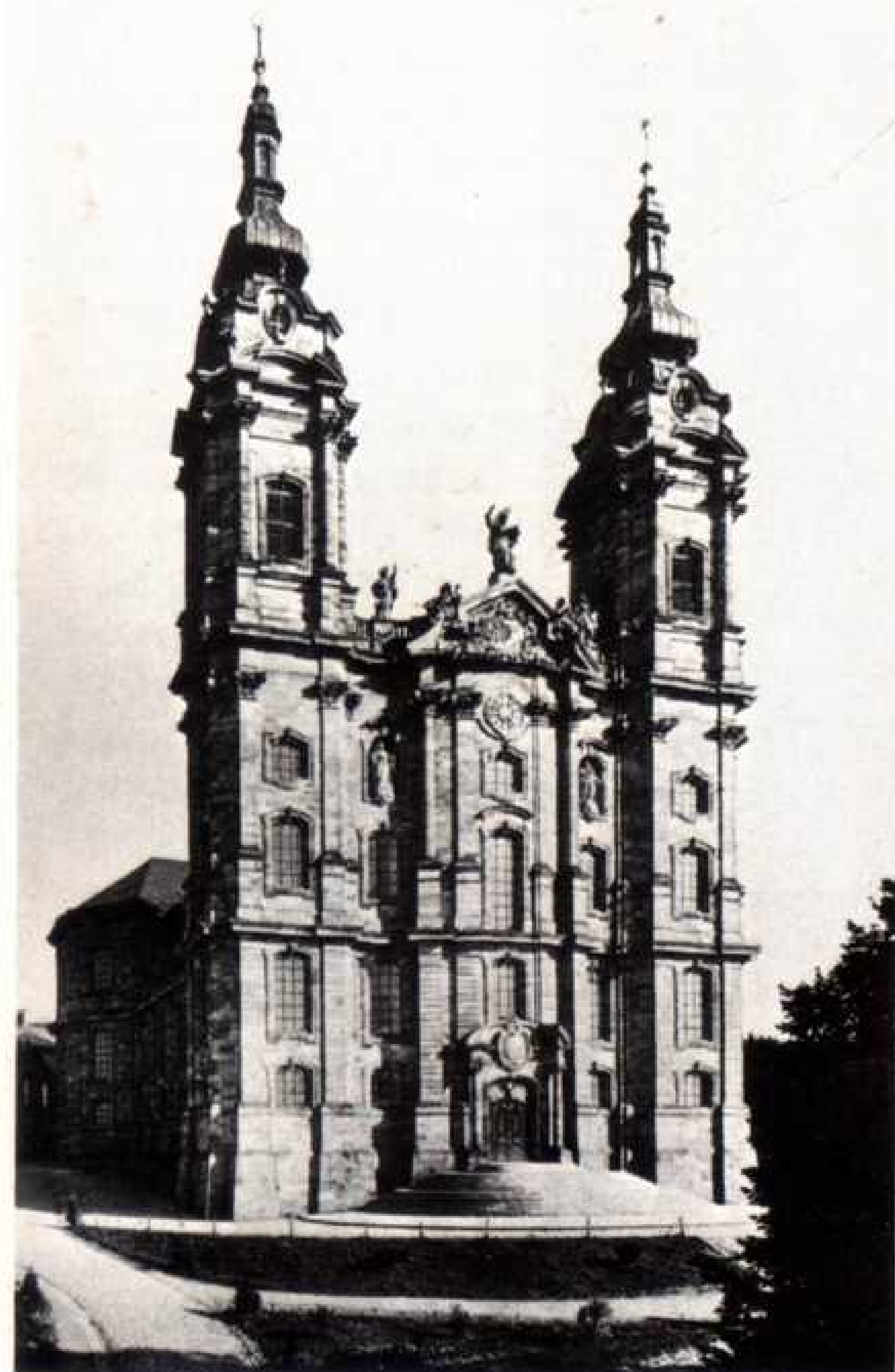


El segundo altar (de la Gracia) en la iglesia de Vierzehnheiligen, diseñado por J. J. M. Küchel, c. 1764.

El altar mayor de Vierzehnheiligen, por J. J. M. Küchel.

La iglesia de peregrinación de Vierzehnheiligen, en posición dominante sobre el paisaje. Fue construida entre 1734 y 1772.

versión de una iglesia con larga nave central. En 1744, el abad Mössinger notó que algo marchaba mal, y pidió a Neumann que presentara una serie de distintos diseños alternativos. Los planes reformados por Neumann —utilizando los cimientos de Krohne, que estuvieron en parte dictaminados por las dificultades propias del terreno— ofrecen una de las más ingeniosas disposiciones del espacio de la arquitectura del siglo XVIII. Su problema era crear dos importantes puntos focales: el altar mayor y el altar independiente de los *Vierzehnheiligen* en el ábside. San Pedro de Roma, con su doble foco del altar mayor y del baldaquino bajo el crucero, constituía una indudable inspiración, pero Neumann no logró colocar su segundo altar bajo el crucero, debido a lo inadecuado de los cimientos. Superó el problema diseñando una serie de bóvedas que ignoraban totalmente el crucero: un prolongado óvalo sobre el altar votivo, flanqueado por dos óvalos más redondeados sobre el coro y el trascoro. Los transeptos están separados del cuerpo principal de la iglesia mediante galerías y son unas estancias circulares casi independientes. Las galerías y las naves laterales, características necesarias de todas las iglesias de peregrinación alemanas, porque requerían pasos procesionales, ayudan a disimular la convencional planta original de la iglesia, que se transformó mediante el sistema, sencillo, pero extremadamente eficaz, del abovedado. Las intersecciones entre las bóvedas ovaladas, que se pueden considerar como cúpulas poco hondas, forman complicados arcos. El método de intersectar bóvedas fue utilizado por los Dientzenhofer al otro lado del valle en Banz, y por el mismo Neumann en la *Hofkirche* de la *Residenz* de Würzburg, pero las de Vierzehnheiligen fueron las primeras que disimularon la forma interior del edificio. La iglesia, construida con una piedra de esplendoroso color miel, tiene una fachada con dobles torres, que nos recuerda los viejos prototipos medievales. La impresión de altura, exagerada por la dominante posición topográfica de la iglesia, se ve subrayada por la elevada parte inferior.



La fachada del Vierzehnheiligen diseñada por Baltasar Neumann.

El interior de Vierzehnheiligen, mostrando el altar mayor y el *Gnadenaltar* (el altar de la Gracia).

XXXIX

NEOCLASICISMO



La apoteosis de Homero; diseño del relieve por John Flaxman, jarrón de porcelana jaspeada; altura 47 cm.; c. 1785. Castle Museum and Art Gallery. Nottingham.

EL neoclasicismo, estilo que comenzó en el siglo XVIII y se desarrolló a lo largo del XIX, fue particularmente importante en las artes de Francia y del norte de Europa, pero fueron pocos los países que no se vieron afectados por su influencia. El estilo tuvo su origen en la insatisfacción por las tradiciones artísticas del momento que sentían los artistas y los escritores europeos. Se consideraba que un reexamen de las artes de la antigüedad podría regenerar las normas creativas aceptadas. Por lo tanto, el movimiento se convirtió en un renacer de los ideales y las imágenes de los antiguos.

El neoclasicismo se hizo tan popular que influyó en la cerámica, el mobiliario y los tejidos, además de dictar la inspiración de pintores, escultores y arquitectos. Resulta bastante fácil reconocer las obras de los artistas y artesanos de este período, debido a que los objetos que hacían mostraban con frecuencia una semejanza de construcción. Era importante para los diseñadores neoclásicos trabajar con formas y colores sencillos, evitando toda complicación innecesaria. Esto reza para la arquitectura tanto como para la pintura y la escultura, de suerte que las artes se convirtieron en geométricas y austeras en cuanto a la forma, rechazando los colores brillantes y el movimiento de los anteriores estilos rococó y barroco.

A fines del siglo XVIII, el propósito del artista neoclásico era reproducir las formas del arte griego y romano tan auténticamente como fuera posible. Sin embargo, hasta que las rutas comerciales hacia Grecia y el Oriente Medio se vieron libres del dominio turco, los arqueólogos no pudieron hallar ni dar a conocer obras antiguas. Por consiguiente, existen variaciones de estilo dentro del mismo neoclasicismo: algunos artistas, como reacción a los temas frívolos tratados por sus predecesores del rococó, pensaban que debían tratar temas serios; otros exploraban la literatura heroica del pasado remoto, utilizando las antigüedades romanas y griegas como modelos para ilustrar estas historias. Algunas veces, los artistas leían las descripciones de obras perdidas de pintores y escultores de la antigüedad hechas por escritores como Plinio.

El interés por la exactitud histórica distinguió al neoclasicismo de la ideología convencional del renacer clásico. Este último se fundaba en estilos tradicionales derivados de conceptos de la belleza y lo apropiado establecidos por artistas del Alto Renacimiento, como Rafael (1483-1520) y Miguel Ángel (1475-1564). El neoclasicismo no rechazó estos ideales aceptados, pero se preocupaba de producir reconstrucciones exactas de antiguas obras de arte. Esto no significa que el artista neoclásico fuera un plagiario consciente, pero estaba sujeto a unas normas muy estrictas. Por ejemplo, si un artista pintaba a un soldado romano, estaba obligado a pintar su armadura y sus armas con absoluta corrección histórica. Si ilustraba una escena de la *Ilíada* de Homero, tenía que ceñirse estrictamente al texto. Algunos artistas, como por ejemplo John Flaxman (1755-1826), incluso aprendieron a leer el griego para ilustrar palabras griegas e intentaron producir ilustraciones artificialmente «primitivas» de los tiempos homéricos, ajustándolas todo lo más posible a las nociones que había de aquella pintura en el siglo XVIII. Esta misma exigencia influyó en los diseños de los objetos y las modas cotidianas: para 1800, las sillas, las camas, las ropas e incluso los estilos de los peinados de las damas eran «griegos», es decir, que estaban inspirados en los objetos y descripciones recientemente descubiertos por los arqueólogos.

El entusiasmo del siglo XVIII por el pasado apareció en Roma, en donde, entre 1700 y 1721, el Papa Clemente XI coleccionó y conservó antigüedades romanas. Los sucesores de Clemente continuaron esta práctica: en 1734, Clemente XII inauguró el primer museo público europeo de antigüedades. Comenzaron las excavaciones en Herculano en 1738, y en Pompeya diez años después. Este interés por restaurar las viejas ruinas y los objetos de arte estimuló a los estudiosos de toda Europa a visitar Italia y a consignar sus hallazgos en grandes libros de grabados. La primera publicación importante del siglo XVIII que hizo posible que el profano ampliara su conocimiento del arte romano fue escrita por un francés, el abad Bernard de Montfaucon (1655-1741), y editada en París en 1719. Titulada *L'Antiquité Expliqué et Representée en Figures*, se convirtió en una valiosa fuente de información para las subsiguientes generaciones de escritores y artistas. Otros libros posteriores fueron haciéndose más precisos y especializados a medida que los investigadores hacían nuevos viajes en busca del pasado. En 1758, Julien-David LeRoy (1724-1803) publicó *Les Ruines des Plus Beaux Monument de la Grèce*, la primera obra que trataba específicamente de la arquitectura griega. La obra de Robert Wood *Ruins of Palmyra*, de 1753, mostraba una arquitectura del Oriente Medio, mientras que la de Stuart y Revett *Antiquities of Athens*, de 1762, trataba una vez más de la arquitectura griega. Los escritores estaban limitados en la cantidad de material que podían encontrar, pero la calidad de las ilustraciones grabadas de estos libros es, por lo general, soberbia. Su influencia sobre arquitectos y diseñadores posteriores, como libros modelo, es inestimable.

Una cualidad excepcional de estas publicaciones fue la tendencia de sus autores a evocar de un modo romántico el pasado. Esto se ofrecía en los textos lo mismo que en las ilustraciones, y resulta particularmente notable, en la obra del grabador italiano G. P. Piranesi (1720-1778). Su *Vedute di Roma*, de 1748, nos muestra las ruinas romanas de una forma muy dramática. Piranesi transformó los ruinosos edificios de la Roma Imperial en suntuosos monumentos. Algunas veces aparecen recortados contra un fondo de cielos tormentosos y recubiertos de fantástico follaje. El efecto de estos grabados fue tan asombroso, que los viajeros posteriores a Italia, y entre estos Goethe, se desilusionaron al ver los edificios reales. Esta misma nostalgia romántica y sentido del drama penetró de igual modo en los escritos de los estudiosos del siglo XVIII cuando describían la antigüedad. Un sueño sentimental de pasadas edades doradas obsesionaba a los artistas y escritores del siglo XVIII. Para c. 1760, correspondía ya al artista producir una réplica de aquella época que fuera auténtica y evocadora.

El escrito neoclásico más influyente apareció en un folleto escrito y publicado por un bibliotecario alemán, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Titulado en español *Reflexiones sobre la imitación de la obras de arte griegas en la pintura y la escultura* (1754), formulaba un conjunto bastante conciso de instrucciones para que las siguieran los artistas del siglo XVIII. Winckelmann no asumió la posición de *connoisseur* ni de arqueólogo, intentando interpretar el pasado de acuerdo con la información de que disponía; en vez de ello, concibió una visión personal de la sociedad griega, sobre todo basada en su lectura de la *Ilíada* y la *Odisea*, de Homero. Escribió un recuento muy vivo e imaginativo del heroísmo y la belleza física del pueblo griego, y describió cómo estaba inspirado el artista griego para crear obras que encarnaban tal perfección. Winckelmann vio el culto griego por la excelencia física como un modo de expresar el desarrollo de una belleza espiritual interior; afirmaba que el escultor griego había aprendido a retratar esta belleza espiritual mediante procedimientos casi



Vista del templo de Júpiter, del libro de grabados de G. B. Pinaresi, publicado en 1748.

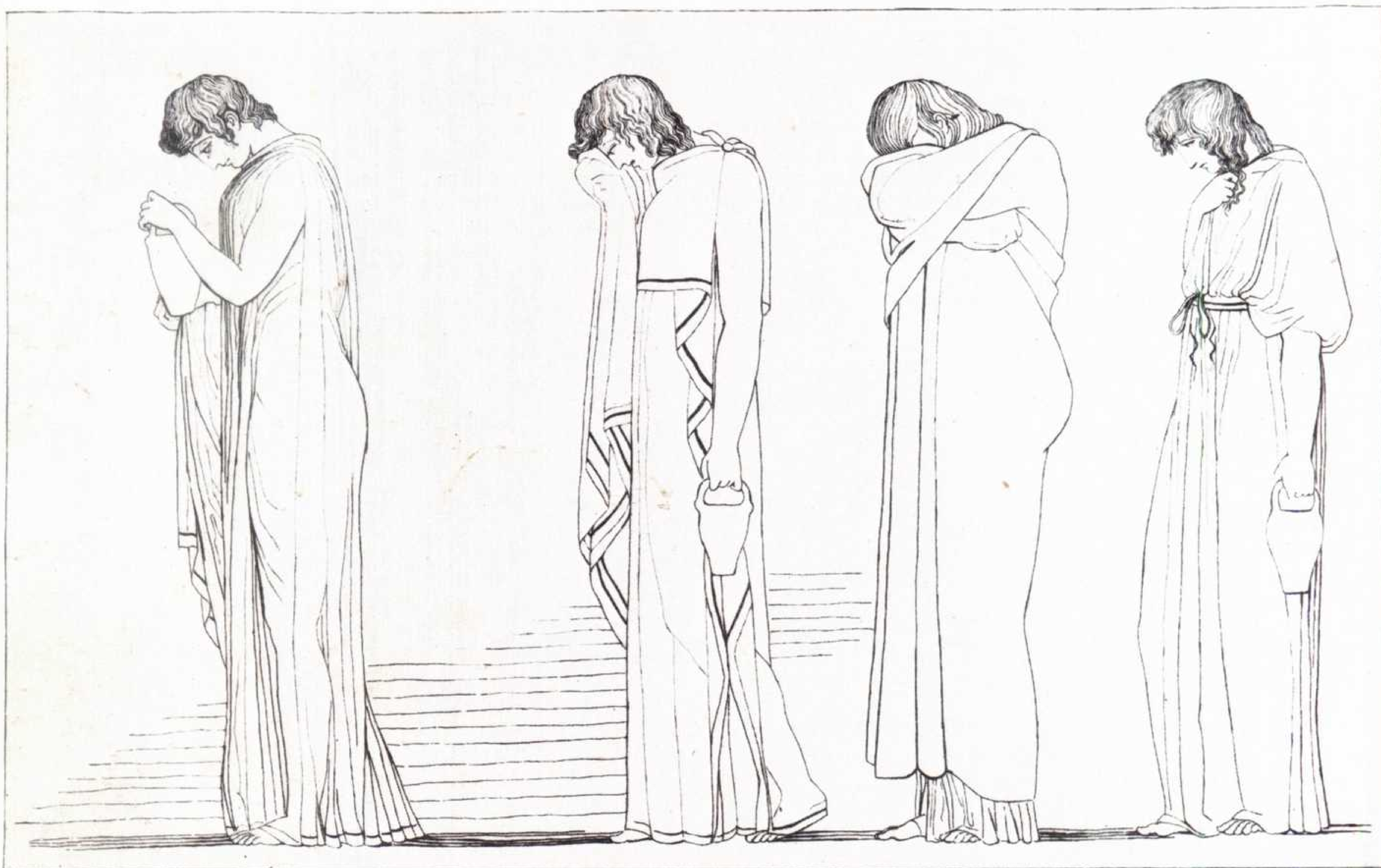
imperceptibles para los ojos del espectador.
Winckelmann recalcó la seria naturaleza de la profesión artística en la antigüedad e invitó al artista del siglo XVIII a que examinara las grandes obras de aquella era y a cambiar su estilo para lograr un expresión, igualmente elevada, de sentimientos heroicos.
El mismo Winckelmann poseía pocos conocimientos de primera mano del arte antiguo, aunque, a pesar de la extrema pobreza de sus primeros años, se las había arreglado para adquirir una educación clásica. Había trabajado primeramente como maestro de escuela, y más tarde como bibliotecario de un rico erudito de Dresde. Tuvo la suerte de conseguir la protección del rey de Sajonia Agusto III, cuya familia había reunido una impresionante colección de obras de arte: fue en la Real Colección de Dresde en donde Winckelmann vio por vez primera algunos fragmentos de estatuas antiguas y moldes de yeso de copias romanas de prototipos. Entre éstos estaban imágenes tan famosas como *Laocoonte* y *el Apolo Belvedere*. Estudiándolas, Winckelman afirmaba que la escultura griega era sosegada y suave, hecha para rechazar cualquier distorsión facial o corporal. Solía argüir que pocos maestros modernos habían aprendido a recrear la naturaleza tal y como lo habían hecho los griegos. Las excepciones eran Rafael (1485-1520), Miguel Ángel (1475-1564), Correggio (1489-1534) y Poussin (1594-1665), que también habrían de convertirse en modelos de los artistas del siglo XVIII. Para Winckelmann, el supremo ideal artístico estaba encarnado en la figura helenística del *Laocoonte:* Ésta representaba una expresión sin rival del estoicismo. Aunque atormentado hasta la muerte, la noble figura todavía sabe conservar calma exterior.

Winckelmann escribió, lleno de admiración por la obra:

> «El carácter más sobresaliente de la obra maestra griega estriba, pues, en su noble sencillez y su serena grandeza... Un alma tal está retratada en el rostro de Laocoonte... También nosotros desearíamos afrontar la desgracia con esa fortaleza.»

Este comentario sobre una obra de arte expresa dos tendencias principales que llegaron a resultar fundamentales para el neoclasicismo: la primera es la naturaleza intensamente subjetiva de la mayor parte de la crítica neoclásica; la segunda es el fervor moral que subyace el trabajo creador neoclásico. Cinco años antes de que Winckelmann escribiera su panfleto, en 1750, Jean-Jacques Rousseau había escrito un ensayo que ganó un premio ante la Academia de Artes y Ciencias de Dijon. En su trabajo, conocido como *Discurso sobre las Ciencias y las Artes,* Rousseau había solicitado que se llevara a cabo una serie de drásticas reformas en el arte francés del siglo XVIII. Tanto Rousseau como Winckelmann consideraban el ligero contenido del rococó como positivamente perjudicial para la sociedad que lo aceptaba. Como Winckelmann, Rousseau quería ver que los artistas exhibieran temas que sustentaran un propósito moral edificante, pero el folleto de Winckelmann subrayaba el vocabulario real de un arte como aquél: tenía que estar fundado en el lenguaje pictórico de Grecia y de Roma.

El éxito de Winckelmann.—El folleto de Winckelmann tuvo un éxito inmediato, lo que le valió poder ver cumplido el anhelo de vivir en Roma. Allí fue bibliotecario de un importante coleccionista y estudioso, el cardenal Albani, y también entabló conocimiento con un compatriota suyo, el pintor Anton Raphael Mengs (1728-1779). Estos tres hombres —el erudito, el coleccionista y el pintor— colaboraron para crear la primera pintura neoclásica, que fue terminada por Mengs en 1761. Fue pintada en el techo de la galería de escultura de la villa romana del cardenal Albani (la Villa Albani). Titulada *Parnaso,* representa a Apolo con las Nueve Musas y abarca tal cantidad de referencias de carácter académico, que más bien parece un compendio de historia del arte del siglo XVIII.
La composición fue copiada de un fresco de Rafael en el Vaticano (y que también muestra a Apolo con las Nueve Musas en el Monte Parnaso), y la figura central de Apolo imita al famoso *Apolo Belvedere* de un modo tan fiel, que pocos espectadores entendidos del siglo XVIII habrían pasado por alto la analogía. Sin embargo, esta suerte de juego artístico de referencias múltiples fue, probablemente, del todo intencionado, puesto que la teoría de la imitación de Winckelmann ejerció gran influencia en la creación de esta obra. Además, el *Parnaso* fue diseñado como parte de la decoración de una estancia cuyo cometido era exhibir obras de arte antiguas. La síntesis de famosos prototipos hecha por el pintor fue, por lo tanto, sumamente apropiada.
No obstante, el *Parnaso* de Mengs participa en la pomposa calidad académica de muchas de las primeras pinturas neoclásicas. Esto es muestra de la inseguridad que sentían los pintores europeos al intentar cumplir las normas del nuevo estilo. El folleto de Winckelmann había iniciado la búsqueda de un arte ideal, al que sólo se podía llegar mediante la imitación de las obras maestras antiguas, no tan fácil de lograr en la práctica. Este folleto fue traducido al inglés en 1765, y su difusión coincidió con un movimiento que, en varios países europeos, propugnaba una reforma artística. Temas extraídos de la historia y de la literatura antiguas estaban haciéndose ya populares entre los pintores y los escultores. En Inglaterra, tras la creación de la Royal Academy en 1768, un buen número de temas clásicos dominaron la exposición anual y el programa de enseñanza de la Escuela de la Academia. Sir Joshua Reynolds (1723-1792) propugnó una versión modificada del culto a la antigüedad ante los estudiantes de la Academia en sus *Fifteen Discourses,* dados entre los años 1769 y 1790. Reynolds opinaba también que la imitación selectiva constituiría una base provechosa para los artistas del siglo XVIII. Sin embargo, sus opiniones eran las de un restaurador de lo clásico, que se sentía inclinado a situar la directa dependencia neoclasicista de la antigüedad dentro de la estructura académica más convencional del arte del Renacimiento y del siglo XVII.
El neoclasicismo fue probablemente menos popular en Inglaterra que en otros lugares de Europa, aunque tuvo una influencia importante en las primeras generaciones de estudiantes de la Academia. Entre mediados de las décadas de 1760 y de 1770, Benjamin West (1738-1820), pintor norteamericano que en su momento sucedió a Reynolds como presidente de la Royal Academy, creó cierto número de lienzos de inspiración clásica.
Estos cuadros recogían principalmente escenas de la historia romana y fueron pintados en colores fríos, con las figuras dispuestas en el primer plano, como en friso. Pero, ya para fines de las últimas décadas del siglo XVIII, los temas griegos y romanos comenzaban a supeditarse a una nueva moda inglesa que favorecía la historia contemporánea. Fue el mismo West quien transformó la convención de la muerte de un héroe de la antigüedad en la *Muerte del General Wolfe* (1770, National Gallery of Canada, Ottawa), que es una escena histórica que muestra una batalla que aconteció en 1759. Muchos artistas británicos de aquella época que se sintieron inclinados a intentar un neoclasicismo más doctrinario encontraron oportunidades de trabajar en Roma, que para entonces era la capital europea de todo este movimiento artístico.
Uno de los pintores protoneoclásicos más influyentes fue, en realidad, un británico: Gavin Hamilton (1723-1798), quien vivió en Roma desde mediados de la década de 1740 hasta su fallecimiento. Hamilton ejecutó muchas pinturas con temas de Homero. Obras fundamentalmente de transición, exhiben colores oscuros pero vivos y presentan figuras que hacen gestos ampulosos y llamativos. Hamilton explotó también su interés en los detalles arqueológicos, que era amplio, porque era comerciante de antigüedades además de pintor. Su obra fue bien conocida en Francia, principalmente a través de los grabados hechos por Domenico Cunego (1727-1794), y ejerció un profundo efecto en maestros como Jacques-Louis David.
Otros artistas británicos que intentaron encontrar mercado para sus obras en su propio país estuvieron influidos por el neoclasicismo, incluso aunque no llegaron a incorporar por completo en sus obras las reglas del estilo. Las obras épicas de James Barry (1741-1806), las pinturas más bien primitivas de William Blake (1757-1827) y las damas ataviadas al modo clásico que aparecen en los retratos de Sir Joshua Reynolds, todas ellas deben algo a la presencia de la antigüedad, tan de moda.
Fue en Francia en donde el arte neoclásico se convirtió en tema de intenso debate. Diderot hizo una campaña entre 1761 y 1781 para mejorar los temas, los valores y las técnicas de la pintura francesa. Tras haber criticado de manera inmisericorde las obras rococó tardías del anciano François Boucher (1703-1770), Diderot encontró un artista que le sirvió de *protegido:* el pintor Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), cuyas moralizantes escenas familiares parecían prometer una carrera consagrada al mejoramiento del arte francés. Sin embargo, Diderot abandonó cruelmente a Greuza en 1769, cuando el artista presentó su primera obra auténticamente clásica como un *morceau de réception* (pieza introductoria) en la Academia Francesa. Greuze había pintado una escena en la que se veía al emperador Septimio Severo reprochando a su hijo Caracalla el haber conspirado contra su vida. El cuadro combinaba la copia de las estatuas antiguas con una composición inspirada directamente en Poussin. Fue un valiente intento de reconciliar la idealización artística descrita por Winckelmann con los austeros y conmovedores sentimientos de un acontecimiento de la historia romana.
Sin embargo, al intentar conseguir la fidelidad histórica y representar un tema inspirador, Greuze había creado una pintura que, irónicamente, no alcanzaba las normas establecidas por la Academia Francesa para la pintura histórica seria. *Severo y Caracalla* (1769; Louvre, París) es, en realidad, una obra clave en el desarrollo de la pintura neoclásica de Francia, pero en 1769 fue criticada como carente de proporción e incapaz de expresar el tema en términos pictóricos suficientemente vigorosos.
Sin embargo, en su búsqueda de una solución a este problema de la unión de la teoría estética con la práctica artística, Greuze no se encontraba solo. Otro pintor neoclásico francés, Joseph Vien (1716-1809), intentó combinar el erotismo popular de la pintura rococó francesa



Electra dirige una procesión que se encamina a la tumba de Agamenón, una de las influyentes ilustraciones de John Flaxman para las obras de Esquilo; publicada en 1795.

del siglo XVIII con los atavíos externos de la antigüedad. El resultado fue una pintura ingeniosa que mostraba insignificantes temas rococó en los que las figuras iban ataviadas a juego, en interiores decorados con mobiliario y accesorios arqueológicamente «correctos».

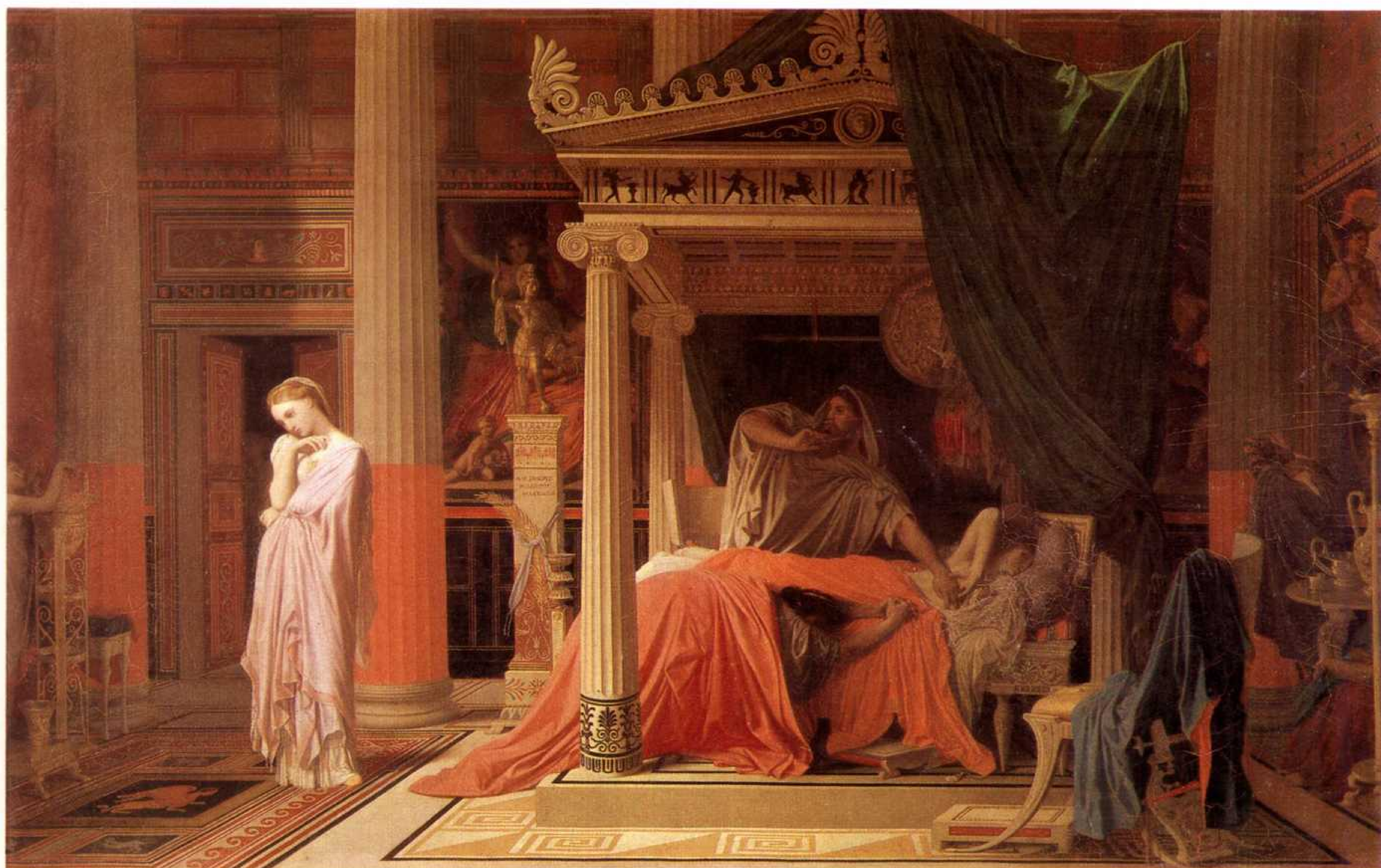
El discípulo más famoso de Vien fue Jacques-Louis David (1784-1826), quien llegó a ser uno de los artistas neoclásicos más grandes y creó obras muy notables basadas principalmente en temas de la historia romana. Su severo estilo subordinaba la imitación superficial de los prototipos de la antigüedad a la importancia del detalle limitado y la acción enfática: pocos artistas podrían haber pintado tales obras maestras, con un conjunto tan reducido de reglas; pocos han tenido una carrera tan agitada. La vida de David, arruinada por implicaciones políticas, concluyó en el exilio, en Bélgica.

Tras permanecer cinco años en Italia como estudiante, desde 1775 a 1780, David se convirtió por completo al nuevo credo neoclasicista. Anonadado por el choque visual del arte greco-romano que había visto en Roma y Nápoles, David presentó una serie de llamativos lienzos a la exposición anual de París, tras su retorno a Francia. Sus pinturas representaban principalmente temas del estoicismo, filosofía que había de obsesionar a David a lo largo de toda su carrera. El primero, *Belisario pidiendo limosna* (1780-1; Musée des Beaux Arts, Lille), fue visto por Diderot en el Salón en 1781, un año antes de morir. Era una alegoría de lo efímero de las glorias humanas. La figura principal, el que fuera famoso general romano, era ahora un pordiosero ciego que pedía limosna y lo reconocía uno de los antiguos soldados. El escenario nos recuerda las obras de Nicolas Poussin, a quien David debió buena parte de su inspiración y quien fue para el artista del siglo XVIII un modelo espléndido. Diderot alabó la pintura de David como un nuevo logro artístico y, aunque no habría de vivir lo suficiente para presenciar el éxito final de David, su máxima «Pinta como hablaban en Esparta» podría haber sido tomada como un consejo literal por el joven pintor. En 1784, David volvió a Roma a cumplir con otro encargo: el famoso *Juramento de los Horacios* (1785; Louvre, París) que es la obra pictórica neoclásica más impresionante que jamás se haya pintado.

Los cuadros neoclásicos de David con frecuencia representan temas parecidos: seres individuales que aceptan con valor su hado y no son derrotados por las circunstancias.

En la *Muerte de Sócrates* (1787; Metropolitan Museum, Nueva York), el héroe toma la copa de cicuta sin inmutarse, mientras continúa hablando a sus afligidos amigos. *Bruto* (1789, Louvre, París) representa al cónsul sentado bajo una estatua que simboliza a la ciudad de Roma. Detrás de él, unos lictores llevan a la casa los cuerpos de sus hijos, ejecutados por orden de su padre porque habían conspirado contra el estado. Estas pinturas ejercieron un profundo efecto en los espectadores franceses del siglo XVIII.

El estilo de David era una interpretación esencialmente personal de las normas artísticas neoclásicas. Sus cuadros son sencillos en su construcción; toda la acción está reducida al primer plano, y los colores que usa mantienen unas



Antíoco y Estratónice, de Ingres; óleo sobre lienzo; 57×98 cm.; 1839, Musée Condé, Chantilly.

tonalidades frías, consistentes. Por medio de esta sencillez formal, los sentimientos que inspira son doblemente intensos. Como Rousseau, David pensaba que era deber moral del artista pintar temas de elevado carácter y que estos temas debían estar enraizados en las nociones de la virtud de la antigüedad. Estas mismas nociones se podían aplicar también al modo en que el pintor representaba los acontecimientos contemporáneos. En sus discursos a la Convención, durante los primeros años de la Revolución Francesa, David expresó su opinión de que las obras podían llegar a ser motivo de elevación de futuras generaciones de espectadores. En realidad, la naturaleza apremiante de las pinturas de David se considera a veces propaganda para la causa jacobina. Por muy desastroso que fuera para David su compromiso con la política —estuvo preso a la caída de Robespierre—, la calidad de su obra llegó a ser enormemente expresiva durante la época de su actividad política más violenta. Su talento para dar exactamente la nota precisa en una pintura directamente relacionada con cuestiones contemporáneas, se manifiesta en la *Muerte de Marat* (1793, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas). En este caso, David se concentró en una sola figura, que ocupa todo el lienzo: una figura análoga, visualmente, a una pieza de escultura antigua, porque forma una pálida silueta contra la oscuridad del fondo pictórico. Es, sin embargo, un retrato del cuerpo sin vida de Jean-Paul Marat, una escena imaginativamente reconstruida de lo inmediatamente ocurrido después del asesinato del personaje por Charlotte Corday, que ocurrió el 13 de julio de 1792. Para los espectadores franceses de la década de 1790, esta obra de David formaba un equilibrio pictórico entre el puro heroísmo de la antigüedad y la sórdida realidad del asesinato político. El poeta y crítico francés Charles Baudelaire apuntó en 1846 que una expresión visual tan perfecta del *pathos* situaba a la *Muerte de Marat* más allá de cualquier concomitancia política; también la situaba más allá de cualquier superficial despliegue neoclásico de sapiente erudición. David colocaba el lejano material original del artista neoclásico al alcance de la comprensión de los espectadores comunes, sin abandonar el ideal primitivo.

Entre 1766-7 y 1791-3, Sir William Hamilton mandó publicar cierto número de volúmenes grabados que mostraban la colección completa de sus vasos «etruscos». (La colección del embajador fue donada en su día al Bristish Museum de Londres, en donde todavía es posible ver buena parte de ella). Los diseños decorativos de estos vasos hicieron que muchos eruditos y artistas reconsideraran sus suposiciones anteriores acerca de las convenciones artísticas de la antigüedad. Las pinturas de las cerámicas eran marcadamente primitivas y consistían, principalmente, en figuras alargadas trabajadas en diseños planos. La subsiguiente furia por los vasos y las pinturas sobre vasos se convirtió en otra faceta del neoclasicismo internacional. A partir de las postrimerías de la década de 1860, la fábrica de cerámica de Josiah Wedgwood, en el condado de Stafford, dio origen a un enorme mercado internacional de versiones modificadas de la cerámica antigua. El estilo más popular inventado por Wedgwood



Esterley Park, Middlesex; el pórtico fue diseñado por Robert Adam y construido c. 1762.

fue el de la «porcelana jaspeada», combinación de motivos blancos sobre un fondo de color, generalmente azul o verde, que se parangonaba con siluetas de duro perfil que los auténticos vasos antiguos solían tener pintadas. No transcurrió mucho tiempo sin que hicieran aparición diseños similares en las ramas más elevadas de las artes. El diseñador más importante de Wedgwood fue el escultor inglés John Flaxman (1755-1826), quien explotó el precedente comercial de la cerámica de Wedgwood aplicando una selección comparable de figuras a su escultura y a su obra gráfica. Durante un largo período de estudio en Roma, desde 1787 hasta 1794, Flaxman recibió el encargo de dibujar una serie de ilustraciones para las obras de Dante, de Homero y de Esquilo. El artista, con toda intención, diseñó una composición que rechazaba toda clase de ilusión gráfica e hizo sus ilustraciones planas y carentes de color, dibujadas e impresas con un fino perfil que formaba austeros diseños sobre el fondo blanco. El éxito de estos diseños casi no había tenido parangón en la historia de la ilustración. Se publicaron nuevas y repetidas ediciones por Europa y América en el siglo XIX, y con frecuencia se copiaron ilegalmente. Llegaron a ejercer una influencia excepcional como colección de modelos utilizados por varias generaciones de artistas del siglo XIX. Las extrañas formas de muchas de las obras de arte y de los diseños producidos a fines del siglo XVIII fueron expresiones de un credo artístico que apreciaba el primitivismo. La búsqueda de lo auténtico, de las imágenes antiguas y la verdad sin mengua alguna de la representación llegaba a las raíces de la propia sociedad civilizada. Entre 1802 y 1805, dos jóvenes artistas alemanes, los hermanos Franz y Johannes Riepenhausen, crearon una serie de dibujos rudimentarios a línea que creían aproximados a las desaparecidas pinturas de la época de Homero. En Inglaterra, el poeta y grabador William Blake (1757-1827) pasó su vida inquiriendo sobre las formas del arte antiguo y llegó a estar convencido de que un estilo plano y lineal, como el gótico, andaba más cerca del ideal primitivo que el arte de la antigüedad clásica. En Francia, los alumnos de David denunciaban a su maestro, criticando sus obras por ser «rococó»; fundaron una nueva secta llamada «Les Primitifs», en la que intentaron aunar el arte y la vida en un esfuerzo total por recrear la remota antigüedad. En respuesta a los insultos de estos estudiantes, David pintó su obra más artificialmente «primitiva», *Las sabinas ponen fin a la batalla entre los romanos y los sabinos* (1799; Louvre, París), composición que se inspira en una ilustración de Flaxman y un grabado tomado de uno de los vasos «estruscos» de la colección de Hamilton. No obstante, estas historias tradicionales romanas ya no se consideraban exlusivamente merecedoras de la destreza del artista. Las obras de Homero todavía eran tremendamente populares como fuentes de temas para pintores y escultores, pero se recomendaban nuevos temas, procedentes de fuentes tan diversas como la Biblia y los versos del bardo celta Ossian, que fueron muy celebrados en Europa a fines del siglo XVIII. Esta ampliación de los intereses neoclásicos aparece ya en la obra de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), alumno



La Gliptoteca de Munich, diseñada por Leo von Klenze; construida en 1816-1830.

Arriba: Proyecto de Etienne-Louis Boullé para un monumento a Sir Issac Newton; c. 1780-1790. Bibliothéque Nationale, París.

de David, que llevó el neoclasicismo hasta la segunda mitad del siglo XIX. Ingres reverenciaba a los maestros del pasado y copió abiertamente sus estilos en sus obras. Llegó a crear un estilo sintético único, con adaptaciones de Rafael y de Poussin, del primitivo Renacimiento y del gótico, de los grabados de Flaxman, de los diseños de vasos primitivos, del arte oriental y de las pinturas murales romanas.

Como sus contemporáneos Blake y Flaxman, Ingres argüía que el arte ideal se había desarrollado por la supremacía de la línea sobre el color. Esto explica mucho de la naturaleza experimental de su obra, cuando copió temas homéricos en composiciones ondulantes, de colores planos, por ejemplo *Venus herida por Diomedes* (1805, Offentliche Kunstsammulung, Kunstmuseum, Basilea). Estas obras fueron condenadas por los críticos franceses por su primitivismo. El carácter restringido de la inspiración de Ingres le condujo a un medio doctrinario de expresión de los propósitos del neoclasicismo. En *La Apoteosis de Homero* (1827; Louvre, París), Ingres pintó un panel del techo de la Sala Clarac del Louvre que recordaba la pintura de techo hecha por Mengs del *Parnaso* (Villa Albani, Roma): ninguna de las dos hacía concesión alguna al espectador, y ambas eran intencionadamente imitativas. En su versión, Ingres retrató a las personalidades más eminentes de la historia de la cultura humana, entre ellos, Rafael, Mozart, Poussin, Dante, Orfeo y Apeles. Todos ellos están colocados ante un templo griego para rendir homenaje a Homero, a quien corona una Victoria alada. A los pies de Homero se sientan dos figuras femeninas, personificaciones de las obras maestras épicas, la *Ilíada* y la *Odisea*, que tanta inspiración habían deparado a los artistas neoclásicos. Al igual que Winckelmann, Ingres colocaba las conquistas de la cultura griega incluso por encima de los mejores maestros de las civilizaciones subsiguientes. Sin embargo, este ideal doctrinario, que forma las bases de la pintura de Ingres, convierte también la obra de este artista en algo excepcionalmente progresista. Cada pintura de Ingres establece sus propias leyes pictóricas, sin tener en cuenta la perspectiva o la anatomía convencional. Ingres hizo del mundo de la pintura una realidad autónoma, distinta de la vida cotidiana. Era esta abstracción en términos pictóricos lo que no sólo separaba la obra de Ingres de la de su maestro David, sino que también hizo de él una fuente de inspiración para maestros de los primeros años del siglo XX, como Picasso. Un cuadro de Ingres como el *Antíoco y Estratónice* (1839, Musée Condé, Chantilly) viene a convertirse, por lo tanto, en un desarrollo final de la pintura neoclásica. Las figuras son perfectamente estáticas; el escenario, que Ingres copió con exactitud de un interior pompeyano, monumentaliza esta inmovilidad. Como expresión supremamente personal de la doctrina de un artista, la pintura de Ingres confirma el hecho de que el neoclasicismo fue, quizá, el más artificial de los movimientos artísticos europeos.

Un desarrollo similar hacia la sencillez formal aparece en la arquitectura neoclásica. Los arquitectos europeos que comenzaron a estudiar las edificaciones griegas y romanas —intentando copiarlas para clientes ricos— fueron más ambiciosos: el arquitecto neoclásico se convirtió en urbanista neoclásico y estudió los escritos del arquitecto de la antigua Roma, Vitruvio. Los proyectos urbanísticos neoclásicos, por regla general, muestran unos complejos arquitectónicos fundados sobre un trazado reticular regular, o unos sistemas semicirculares que evitaban la congestión de las calles y las viviendas pequeñas y míseras.

La obra del alemán Friedrich Weibrenner (1766-1826) en Karlsruhe o la del arquitecto inglés John Wood *el Joven* (1728-1781) en Bath fueron realizaciones de estos ideales. El ejemplo más visionario del tipo de urbanización neoclásica fue el que llevó a cabo Claude-Nicolas Ledoux en las salinas de Arc-et-Senans, en Francia central, construidas entre los años 1771 y 1774, así como su proyecto, no construido, de una ciudad futurista en Chaux, en donde Ledoux preveía también un orden social nuevo.

Muchos de los primeros arquitectos neoclásicos viajaron con el fin de conocer ruinas antiguas en busca de nuevas ideas, James Stuart (1713-1788), quien, junto con Nicolas Revett (1720-1804), fue uno de los primeros exploradores ingleses que llegaron a Grecia, también diseñó el primer edificio que se construyó en orden dórico verdadero desde los tiempos clásicos: un pabellón en forma de templo erigido en los jardines de Hagley Park, próximo a Birmingham. El arquitecto británico más popular de la década de 1760, Robert Adam (1728-1792), pasó cuatro años en Italia y Dalmacia, en donde preparó un análisis del Palacio de Diocleciano en Spalato, publicado en 1764. Adam utilizó las unidades arquitectónicas y los detalles decorativos de la antigüedad como medida para crear un nuevo tipo de arquitectura doméstica. El mejor ejemplo de su compromiso estilístico entre el exotismo de la arquitectura de la antigüedad y los estilos nativos británicos está en *Osterley Park*, en las afueras de Londres (1761-1780). En este lugar, Adam introdujo una copia exacta del Templo del Sol de Palmira sobre la fachada isabelina de ladrillo rojo, ya existente, para formar un insólito pórtico que contrasta atrevidamente con el entorno. Pero la naturaleza académica de un ejercicio como éste se vio pronto eclipsada por las invenciones de los sucesores de Adam.

En materia de arquitectura, el neoclasicismo desarrolló una nueva libertad y sentido de la fantasía. Los diseños proféticos de Claude-Nicolas Ledoux tuvieron fuerza para llevar a este movimiento más allá de la doctrina que propugnaba simplemente copiar los modelos de la antigüedad como fin en sí mismo. Aparte de esto, el trabajo de arquitectos como Sir John Soane (1753-1837), cuyo ejemplo característico pueden ser los nuevos edificios del Banco de Inglaterra, en Londres, mostraba una libre adaptación tanto de las formas griegas como de las góticas. En materia de edificios públicos se creó una enorme demanda sobre los arquitectos a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Las sociedades industriales en fase de expansión solicitaban distintos tipos de edificios. El teatro, la iglesia, la prisión, la fábrica y el colegio, todos ellos ofrecían al arquitecto oportunidades de explotar las nuevas formas y técnicas que había aprendido del arte clásico de la antigüedad. La importancia de las estructuras antiguas para la construcción de grandes complejos arquitectónicos fue especialmente notable en la erección de museos a comienzos del siglo XIX. La conservación de obras de arte antiguas, traídas hasta Europa por los arqueólogos, y la creación de grandes colecciones nacionales de pintura y escultura dieron lugar a muchos debates sobre la clase de edificios apropiados para alojar todos estos tesoros. En Alemania, el *Altes Museum*, construido en Berlín entre 1823 y 1850 por Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), y la Gliptoteca de Munich, erigida entre 1816 y 1830 por Leon von Klenze (1784-1864), muestran cómo unas formas sencillas y cúbicas y los órdenes de la antigüedad se podían adaptar a interiores lisos y luminosos para la exposición de objetos de arte. Los edificios de museos posteriores deben mucho a las obras de estos arquitectos. En Norteamérica, los museos de Washington y Philadelphia utilizaron unos diseños similares. La aparente modernidad de buena



Cupido y Psiquis, por Antonio Canova; mármol 45×58×43 cm.; 1783-93. Louvre, París.

parte de los edificios neoclásicos procede de la explotación de la sencillez estructural y la falta de decoración extraña. El epítome de la consiguiente visión futurista en arquitectura aparece en los diseños de Etienne-Louis Boullée (1728-1799). Su proyectado monumento como homenaje a Sir Isaac Newton (sus planos se encuentran en la Bibliothèque Nationale, París), creado entre 1780 y 1790, era profético e imposible de construir. La estructura era una esfera perfecta que también incorporaba un planetario. Las proporciones del proyecto eran de una grandiosidad que quizá reflejaba la amplitud de la propia investigación de Newton y su importancia para el siglo XVIII. El plano de Boullée, con sus hileras decorativas de diminutos árboles y su pureza geométrica, compendia las aspiraciones finales del movimiento neoclásico más expresivo. También fue el de carácter histórico más inmediato, ya que subsistían fragmentos e incluso figuras completas de la estatuaria



El monumento funerario a Penelope Boothby, por Thomas Banks; mármol; 1793. Iglesia de Ashbourne, Derbyshire.

greco-romana en un estado de conservación bastante bueno, y por lo tanto se podían estudiar de primera mano. En el folleto de Winckelmann de 1755, la escultura antigua constituyó la principal fuente de conocimiento para la descripción que hacía el autor del arte de la antigüedad.

De un modo inevitable, Roma se convirtió en el centro de la escultura neoclásica. La ciudad albergaba los mejores ejemplos y prototipos antiguos disponibles para los artistas europeos que quisieran estudiarlos, y los clientes y los investigadores estudiosos que visitaban las colecciones italianas constituían el mejor mercado para el escultor profesional. La mayor parte de estos notables escultores de Europa pasaban cuanto tiempo les era posible en Roma. Antonio Canova (1757-1822) fue a Roma desde Venecia en 1780 y, bajo la tutela del pintor Gavin Hamilton, se estableció por su cuenta como el escultor neoclásico más importante. Sus principales rivales y colegas fueron John Flaxman, quien pasó siete años en Roma, Thomas Banks (1735-1805), que visitó Roma durante la década de 1770 e introdujo la escultura neoclásica doctrinaria en Inglaterra, y el danés Bertel Thorvaldsen (1770-1844), quien llegó por vez primera a Roma en 1797 y permaneció allí cuarenta y un años.

En Roma, el estudio de un escultor solía estar generalmente abierto a los visitantes, que podían presenciar el trabajo en marcha y en donde los ayudantes solían hacer réplicas de las estatuas más populares. Antonio Canova tenía el estudio más grande y más importante, y con el tiempo llegó a ser el escultor más renombrado del siglo XVIII. Su obra era universalmente admirada; por lo menos cinco monarcas europeos fueron clientes suyos, y el papa le dio el título de marqués en 1816. Canova estudió la antigüedad como medio de lograr su concepto de la belleza perfecta en la escultura, que podía trascender las imperfecciones de la naturaleza. Nunca fue un artista ciegamente imitativo, a pesar de su dependencia de los prototipos antiguos, y en su obra de madurez conservó las doctrinas del neoclasicismo sin perder la originalidad de la propia visión del artista. Las cualidades dinámicas del estilo de Canova recrearon la vitalidad de los antiguos conceptos de la talla escultórica, como en *Cupido* y *Psiquis* (1783-1793, Louvre, París).

En 1810, el friso de mármol del Partenón de Atenas, que Lord Elgin llevó a Inglaterra, fue exhibido en Londres. Este friso dio inicio a una nueva idea de la escultura antigua, una idea opuesta a las estrictas normas originales impuestas por el estilo neoclásico. Algunos artistas y estudiosos rehusaron aceptar el friso como un ejemplo genuino del arte clásico griego; para otros, como Canova, que visitó Londres en 1815, el friso fue una revelación. Casi por primera vez se cayó en la cuenta de que la escultura antigua no estaba diseñada, exclusivamente, en términos de un contorneado estático y compacto, como fue la descripción primera hecha en el folleto de Winckelmann. Los griegos también habían creado texturas superficiales llenas de vida que evocaban

acontecimientos dramáticos. Los escultores europeos se dividieron a partir de entonces en su forma de enfocar la recreación de los ideales de la antigüedad; algunos, como Thorvaldsen, continuaron produciendo figuras frías y estáticas mientras que iban apareciendo nuevos experimentos escultóricos, obra de otros maestros neoclásicos.
John Flaxman fue un diseñador de bajorrelieves particularmente dotado. Sus ilustraciones en perfil demuestran su interés por las superficies ondulantes, que también se podían trasladar a la obra escultórica. Los sepulcros de Flaxman forman un nuevo logro más en la talla poco profunda, de lo que puede dar buen testimonio el monumento dedicado a Agnes Cromwell (1800; catedral de Chichester). En la escultura funeraria, Flaxman encontró su mejor oportunidad para demostrar su destreza como tallista. También fue en este mismo medio del diseño funerario como muchos escultores expresaron las preocupaciones más profundas del movimiento neoclásico. La tumba neoclásica inglesa más impresionante fue obra de Thomas Banks: el monumento funerario de Penélope Boothby (1793; Iglesia de Ashbourne, Derbyshire), que es una sencilla efigie de mármol de una jovencita muerta que reposa sobre un sarcófago clásico. En Viena, la gran tumba hecha (1798-1805) por Canova para la archiduquesa austríaca María Cristina, que se encuentra en la iglesia de los Augustinos, es probablemente el monumento más conmovedor de todos los que se han hecho. Consiste en un friso de figuras vestidas a la usanza clásica, que representan todas las edades del ser humano. En su época, este friso fue comparado con un coro de Sófocles. Las figuras parecen avanzar hacia la oscuridad de una puerta abierta, colocada a un lado de la propia tumba, que es una pirámide de mármol lisa. Ni Banks ni Canova quisieron añadir ninguna imagen sobrenatural a esos monumentos, pese al «pathos» y al sentimiento de ambas obras. Éstas parecen expresar una desilusión y una duda también manifestada por escritores y filósofos de fines del siglo XVIII. En este contexto, se puede ver el neoclasicismo como un fenómeno de transición: la inseguridad en la fe y los cambios sociales y políticos tan profundos experimentados por las sociedades del siglo XVIII subyacen en buena parte de la nostalgia neoclásica por los ideales más sencillos del mundo pagano. Es esta sensación de incertidumbre y de anhelo por el pasado lo que, casi de un modo imperceptible, introdujo el romanticismo en el corazón de la inspiración artística neoclásica.

Para mayor información:

Arts Council of Great Britain: *The age of Neoclassicism*, Londres (1972). Bindman, D: (editor): *John Flaxman R. A.*, Londres (1979). Honour, H.: *Neoclassicism*, Harmondsworth (1967). Irwin, D.: *English Neoclassical Art: Studies in Inspiration and Taste*, Londres (1966). Klingender, F. D.: *Art and the Industrial Revolution*, Londres (1968). Rosenblum, R.: *Transformation in Late Eigheteenth Century Art*, Princeton (1969). Rywert, J.: *The First Moderns: the Architects of the Eigteeth Century*, Londres (1980). Munari, Carlo: *Arte del mundo moderno: del neoclácismo al pop art*, Barcelona, Teide (1977). Pavanello, Giuseppe: *La obra completa de Canova*, Barcelona, Noguer.

EL JURAMENTO DE LOS HORACIOS

El Juramento de los Horacios (Louvre, París) representa una conmovedora escena de la historia romana, en la que el deber patriótico choca con los vínculos familiares. Roma estaba a la sazón en guerra con Albalonga, estado vecino del Lacio. Su conflicto había de ser dirimido por tres héroes de cada uno de los bandos que habían de luchar a muerte en combate cuerpo a cuerpo. Los tres hermanos Horacios, elegidos por los romanos como paladines, juran sobre las espadas, sostenidas en alto por su padre, defender a su país a toda costa. El juramento no se hace a la ligera, puesto que los Horacios están emparentados por vínculos esponsales con sus oponentes albanos, los hermanos Curiacios. A la derecha del cuadro de David, unas mujeres afligidas profetizan una inevitable tragedia. Tras el combate, en el que los Horacios triunfaron, aunque sólo sobrevivió el mayor, Camila, su hermana, representada aquí como la joven de túnica blanca, reprochó al vencedor la muerte de su prometido albano y sufrió por ello la muerte a manos de su hermano.

La historia de los Horacios se narra en los escritos de Livio, de Plutarco y de Dionisio de Halicarnaso; más tarde dio al dramaturgo francés Corneille (1608-1684) tema para una de sus más grandes tragedias. Representado por vez primera en 1640, el [illegible] de Corneille hizo su aparición en un escenario de París el año en que David concluyó su cuadro. Pero no hay ningún texto literario que describa el juramento de los Horacios, y probablemente David se inspiró en otro cuadro —expuesto en 1771, obra del artista de segunda fila Jean-Antoine Beaufort, 1721-1784—, el *Juramento de Bruto* (Musée Frédéric Blandin, Névers). El propio David dijo de su obra: «Si debo el tema a Corneille, debo el cuadro a Poussin». Tras haber elegido un estilo heroico y contenido para el tema, David también logró la luz difusa, los gestos mayestáticos y la pincelada suave consonante con las grandes obras de aquel artista del siglo XVII que representan el heroísmo antiguo, principalmente la *Muerte de Germánico* (Minneapolis, Institute of Arts).

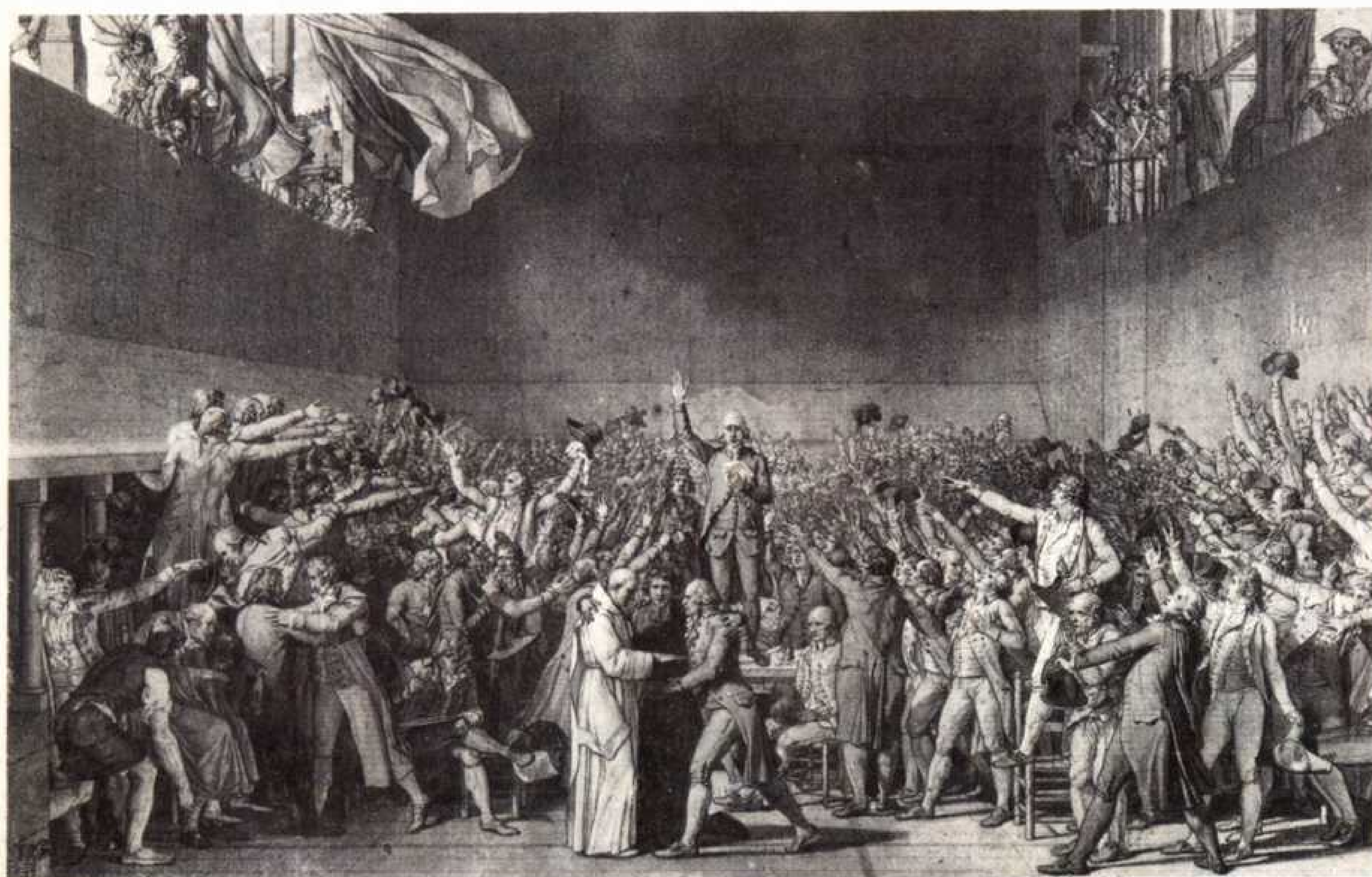
Como primera pintura neoclásica de distinción, el *Juramento de los Horacios* compendia el amor por la copia exacta de los ropajes antiguos, el tema edificante y la iconografía sencilla. Pero la reciedumbre de las figuras masculinas, los vigorosos contornos y las sutiles acentuaciones de luz (que hacen claro cada detalle) son completamente personales, y típicos de la mejor factura de David. La mano del más viejo de los Horacios, ceñida en torno a las espadas, forma el ápice de un triángulo que lleva la vista



Muerte de Germánico, de Poussin; óleo sobre lienzo; 1,48×1,98 m.; Institute of Arts, Minneapolis.



Reparto de las Águilas, por David; óleo sobre lienzo; 6,1×9,31 m.; 1810. Versalles.



Esbozo de David para una pintura del *Juramento del Juego de Pelota* 1791. Versalles.

del espectador hacia abajo, a lo largo de los brazos de los héroes, y al otro lado, hasta deternerse en el contraste que forman las desoladas mujeres. Encargado para Luix XVI por la *Direction des Bâtiments* y concluido por David en Roma en 1784, el *Juramento de los Horacios* fue expuesto por primera vez al público en el estudio romano del artista, a comienzos de 1785. Pronto llegaron a París nuevas del éxito de la pintura. La sensacional recepción ofrecida al *Juramento de los Horacios* cuando llegó a París garantizó a David su futura preeminencia y prosperidad, como el pintor más elogiado de toda Francia. En 1786 pintó una variante más pequeña para el Conde de Vaudreuil (Toledo Museum of Art). También pintó dos composiciones más de «juramentos»: el *Juramento del Juego de Pelota* (1791), inconcluso, sólo conocido por apuntes, y el *Reparto de las Águilas* (1810, Versalles). En ambas obras el heroísmo antiguo del *Juramento de los Horacios* se transforma en una representación heroica de la historia contemporánea.

Juramento de los Horacios, por David; óleo sobre lienzo; 3,3×4,25 m.; 1748. Louvre, París.



Detalle del *Juramento de los Horacios;* el ápice de la parte izquierda de la composición.



Detalle del *Juramento de los Horacios*, una mujer consuela a las dos más jóvenes.

XL

ROMANTICISMO



La libertad guiando al pueblo, por Delacroix; óleo sobre lienzo, 2,6×3,25 m.; 1831.

EL romanticismo fue el movimiento más importante que abarcó todas las artes que florecieron en Europa durante la primera mitad del siglo XIX. Su denominación se debe a que se entendió que este movimiento apoyaba una visión emotiva e intuitiva y se oponía al tratamiento mesurado y racional que se llamaba «clásico». Aunque las opiniones modernas suelen diferir acerca del significado del vocablo «romántico», la historia del uso del término está clara. Derivada de las narraciones caballerescas medievales —el *romaunt*, o romance— y utilizada desde el Renacimiento para denotar lo fantasioso o improbable, la palabra se aplicó por vez primera a un tipo de arte en 1798, en la definición de «poesía romántica» dada por el crítico de arte alemán Friedrich von Schlegel (1772-1829) en *Athenaeum*, la revista que editaban él y su hermano August Wilhelm (1767-1845). Muy pronto obtuvo uso corriente en Alemania para describir la clase de arte y literatura respaldada por los hermanos Schlegel: una literatura que hacía hincapié en lo subjetivo y lo fantástico y tomaba como señales distintivas el arte de la Edad Media y una obsesión por la naturaleza silvestre, no cultivada. Los hermanos Schlegel consideraban que el romanticismo era moderno en su sentido más amplio, y aplicaban el término a toda la edad postclásica. Con este sentido, la palabra llegó por vez primera al público no germánico a través de la obra *De l'Allemagne* (1813), de la escritora francesa Madame de Staël (1766-1817). Como observó el poeta inglés Coleridge, esta obra hizo que el público británico (al igual que el francés) «se familiarizara con el hábito de distinguir las creaciones de la antigüedad con el apelativo de clásicas; y las de los tiempos modernos, con el de románticas».
El romanticismo se consideró, pues, primeramente como una resurrección del *ethos*, fundamentalmente moderno, espiritual y fantástico de la Edad Media, que había sido subvertido por la regresión pagana del Renacimiento materialista. Y si «modernidad» contenía una censura implícita del presente, su corolario sería una visión irónica antiheroica del mundo contemporáneo. En ambos sentidos, el vocablo se convirtió en un grito de combate durante la década de 1820, particularmente en Francia. El movimiento sólo vino a perder sus ímpetus iniciales de un modo considerable cuando los realistas comenzaron, en los años 1840, una visión menos cargada de emotividad del presente.
La atracción del concepto de romanticismo se vio realzada grandemente por las circunstancias en las que surgió.
El idealismo místico de los primeros románticos alemanes estuvo inspirado por las filosofías trascendentales desarrolladas por sus asociados J. G. Fichte (1762-1814), F. W. Schelling (1775-1854), a partir de las *Críticas* de Kant (1724-1804). Tal dirección se vio más universalmente estimulada por una serie de acontecimientos políticos. La decadencia de la Revolución francesa de 1789, para pasar al reinado del Terror y la subsiguiente dictadura de Napoleón, pareció a muchos —en particular fuera de Francia— un mentís a la fe profesada por la Ilustración del siglo XVIII en la capacidad de la pura razón y del sentimiento natural para barrer las injusticias y las supersticiones del pasado. A estas conmociones intelectuales y políticas, se podía añadir una tercera: la Revolución Industrial, que trajo consigo males sociales que arroparon serias dudas sobre los beneficios del progreso material. Sin embargo, aunque la industrialización había ido cobrando fuerza en Inglaterra durante las postrimerías del siglo XVIII, y había sido el tema de algunas de las más elocuentes protestas de Blake, no fue hasta la década de 1830 cuando los efectos del progreso industrial se convirtieron en motivo de amplia preocupación social.
Aunque el romanticismo fue utilizado por los principales críticos —desde Friedrich Schlegel hasta el poeta francés Baudelaire en los años 1840— para describir lo que consideraban más importante del arte contemporáneo, nunca llegó a ser un movimiento explícito entre los artistas visuales en la forma en que lo fueron las tendencias posteriores, como, por ejemplo, el realismo. En la pintura, la escultura y la arquitectura, debemos hablar, con propiedad, de romanticismo en términos de la influencia ejercida por las nociones literarias y críticas o de la analogía con ellas.
En este sentido, sin embargo, el vocablo «romántico» tiene una aplicación positiva, puesto que podemos apreciar cuán íntimamente están relacionadas las tendencias pictóricas predominantes de ese período con las características que entonces se ensalzaban como románticas. El individualismo y la intuición fueron preocupaciones fundamentales, en especial para Blake y Goya. La obsesión por las cualidades evocadoras de la naturaleza dio nuevo ímpetu a la pintura paisajista, lo que se refleja en la obra de Turner, Girtin, Palmer, Friedrich, Runge y Corot.
El entusiasmo por la Edad Media alentó una resurrección en gran escala del arte prerrafaelista por los *nazarenos* alemanes y dio renovada fuerza al interés por el gótico en arquitectura, particulamente en Inglaterra, en donde el adalid de este movimiento fue el fanático A. W. Pugin (1812-1852). De igual forma, la «ironía romántica», formulada por Friedrich von Schlegel, que nacía de la contradicción que sentía el romántico entre su idealismo sin límites y la realidad de su situación, parece reflejarse en un nuevo tipo de subversión pictórica. Esto ya resulta patente en la fantasía satírica de Goya, pero fueron los franceses los que llevaron esta tendencia más allá, en el ambiente de anticlímax que siguió a la derrota definitiva de Napoleón en 1814. Pinturas como la fantasía nihilista de Delacroix *La muerte de Sardanápalo* (1827; Louvre, París) parecían mofarse de todas la nociones convencionales de moralidad y decencia pictórica. Resulta significativo que este período presenciara también el establecimiento de esa forma persistente de burla de lo heroico que es la caricatura política, que con tanta brillantez explotó el satírico inglés James Gillray (1757-1815).
Debido a que el romanticismo fue, fundamentalmente, una cuestión de punto de vista, apenas podemos hablar de él en términos de un conjunto de características formales estilísticas. Sin embargo, hubo algunas tendencias pictóricas predominantes. Aunque los estilos iban desde la extrema linealidad de los alemanes hasta la extrema «pictoricidad» de los franceses, había en ambos casos una intensidad peculiar, un estado con consciencia exacerbada que, a veces, es visionaria y otras veces es, sencillamente, sensual. En ambos casos, también, existe un interés predominante por el color: ese emotivismo tan zaherido por los teóricos del neoclasicismo, como Winkelmann (1717-1768). Runge, Delacroix y Turner se interesaron profundamente por la teoría del color, tanto por su potencial simbólico, como por la creación de efectos más vibrantes. El interés por la asociación, patente en este caso, condujo también a la simulación de estilos de tiempos y lugares remotos, ya fuera para acentuar efectos, ya, en el caso del resurgimiento medieval, para censurar el momento presente. La proliferación de alusiones estilísticas estuvo equiparada por el desdén respecto a las distinciones tradicionales entre los diferentes tipos de arte. La pintura histórica perdió su anterior supremacía moral (con frecuencia se fundió con la pintura de género) y el paisaje fue considerado por

muchos como la forma de arte más importante. En la escultura, la de animales se hizo muy destacada. También hubo un rompimiento similar de la tradición en la arquitectura. La irregularidad de principios en la planificación, desconocida fuera de la pequeña arquitectura familiar desde los tiempos del Renacimiento, fue introducida de nuevo en la construcción de iglesias y en edificios civiles tan importantes como el del Parlamento de Londres (1836-1865). Aun cuando es posible rastrear elementos «románticos» en algunas obras de arte de la mayor parte de las épocas, las postrimerías del siglo XVIII presenciaron el nacimiento de unos precursores más concretos de este movimiento histórico. A pesar de los esfuerzos de propagandistas como Winckelmann, la emulación de la «noble sencillez y la grandiosidad serena» del arte griego nunca fue algo más que un ideal abstracto, y, aunque promovió un acercamiento hacia la sencillez y concisión, no fue nunca capaz de suprimir por completo otras tendencias más expresivas. En la misma ciudad que fue centro del resurgimiento clásico, Roma, floreció un círculo de artistas que reforzaron un sentido barroco de los megalomaníaco y extraño, fundando sus aterradoras escenas en las exageraciones existentes en las obras del pintor napolitano del siglo XVII Salvatore Rosa (1615-1763), y de algunos maestros supervivientes del *capriccio* arquitectónico, como Giovanni Paolo Panini (1691-1765). El miembro más influyente y notable del círculo romano fue el arquitecto Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), veneciano, que se afincó en Roma en 1740, y fue conocido por sus grabados de antigüedades romanas, así como por sus fantasías en enormes interiores oscuros: las *Prisiones imaginarias* (c. 1745). Para el *connoisseur* inglés Horace Walpole (1717-1797), estas escenas, con su exageración de tamaño y su claroscuro, se podían resumir con la palabra «sublime», y el uso de ésta fue típico de la reacción contemporánea. Porque, después de que otro *connoisseur*, Edmund Burke (1729-1797), publicara su *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), este vocablo había aquirido una nueva dimensión. De considerársele una clase extrema de belleza, lo sublime pasó a significar exactamente lo opuesto. Porque Burke explicó que, mientras que el sentido de la belleza procedía de los sentimientos de amor y de atracción, el de lo sublime derivaba de los sentimientos de odio y de repulsión. El hecho de que experimentemos la *representación* de algo horrible o avasallador, en lugar de la cosa real, hace que tales sentimientos se transformen en una emocionante sensación de reverencia. En puridad, la explicación de Burke era una racionalización, y dejaba la puerta abierta para que los hombres de gusto y conocimiento gozaran de lo sensacional sin reparo.
Los efectos «sublimes» de Piranesi fueron emulados por otros muchos artistas que llegaron a Roma, principalmente por Claude-Joseph Vernet (1714-1789), quien comenzó c. 1760 a añadir tremendos naufragios y otras escenas tormentosas a su repertorio a la manera de Claude, y Hubert Robert (1733-1808), quien hizo populares en Francia las pinturas de ruinas evocadoras. Fue un pintor formado en la tradición francesa, Philip-Jacques de Loutherbourg (1740-1812), quien llevó estos paisajes a Inglaterra, cuando se estableció en Londres, tras dejar París en 1771. El interés de Loutherbourg por el efecto dramático fue explotado al máximo cuando trabajó en el teatro de Drury Lane como pintor de escenarios (1773-1781). Más tarde montó su propio y pequeño teatro, el Eidophusikon, en el que las pinturas se realzaban con secciones móviles, cambios de luces y efectos sonoros, un precursor de los dioramas y panoramas que fueron tan populares a comienzos del siglo XIX. El ilusionismo de Loutherbourg prestó un fuerte impulso a la pintura dramática de paisajes en Inglaterra, y ejerció una influencia particular en la obra del joven Turner.
La preocupación por el efecto sublime se desarrolló también entre los pintores de figuras que fueron llegando a Roma, particularmente después de los años 1770. Para éstos, los grandes murales de Miguel Ángel constituían el punto de partida, sobre todo para John Henry Fuseli (1741-1825) y sus colegas: el escultor sueco Johan Tobias Sergel (1740-1814) y el pintor de historia danés Nicoli Abraham Albidgaard (1734-1809). Entre los arquitectos había también una emulación de la grandiosidad de Piranesi, que culminó en los esquemas de los arquitectos franceses Étienne-Louis Boullée (1728-1799) y Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), unos esquemas de vastas dimensiones y fundados en formas geométricas de dominadora sencillez. Estos arquitectos diseñaron algunas de las ideas más radicales, y menos prácticas también, de construcción anteriores al siglo XX. El puro atrevimiento y las dimensiones de lo que proyectaban ha hecho que a menudo reciban el título paradójico de «clasicistas románticos». Sin embargo, es conveniente subrayar que esos arquitectos, como Fuseli y su grupo, no veían ruptura alguna entre su arte y los ideales de la antigüedad.
Si lo sublime estaba inspirado en gran medida por el arte actual y el antiguo de Roma, Inglaterra fue el marco de otra revaluación estética, que alentaba lo *informal* en el arte. A través de los escritos de aficionados como William Gilpin (1724-1804), Sir Uvedale Price (1747-1829) y Richard Payne Knight (1750-1824), el vocablo «pintoresco» comenzó a aplicarse a esas sensaciones placenteras que se experimentan frente al arte y la naturaleza que no son lo suficientemente fuertes para considerarlas bellas ni sublimes, pero que se consideran dignas de interés. Entre estos teóricos, Gilpin era quien más clara idea tenía de lo que constituía lo pintoresco, propugnando una amalgama de las características de los paisajes holandeses y los de Claude e insistiendo muy particularmente en que debería haber una «variedad» en el primer plano (como la que ofrecían rocas, casas rurales, o alguna escena familiar de campesinos y ganado), y, como contraste, un fondo tranquilo. Otros teóricos se ocuparon más de las virtudes evocadoras de lo pintoresco en lugar de formular reglas precisas. Pero, por mucho que pudieran diferir estos criterios, el concepto estimuló un mayor aprecio de lo irregular y lo accidental.
El pintoresquismo dejó su huella primeramente en el arte más directamente relacionado con la naturaleza: la jardinería paisajista. El gusto por «dar paisaje» a los jardines (en contraposición a darles diseños regulares, como en Italia y Francia) fue una innovación inglesa. El primero en establecer esta práctica fue el arquitecto y pintor William Kent (1685-1748), cuyos jardines al estilo de Claude aún se pueden apreciar en Rousham, Oxfordshire (c. 1730). Pronto le seguirían unos consumados artistas de la «cosmética paisajista» como Lancelot «Capability» Brown (1715-1783) y Humphrey Repton (1752-1818). Y mientras el gusto por el «jardín al estilo inglés» se fue extendiendo por las cortes de Europa, e incluso llegó hasta Versalles durante el reinado de Luix XVI, el producto nativo se fue apartando cada vez más de los efectos mesurados a lo Claude. El apogeo de lo silvestre se alcanzó en los bosques bravíos que rodeaban la abadía de falso gótico de Fonthill, en Wiltshire (1795-1800), construida para el excéntrico William Beckford (1760-1844) por James Wyatt (1746-1813).



La muerte de Sardanápalo, por Delacroix; óleo sobre lienzo; 3,95 × 4,95 m.; 1827. Louvre, París.

La abadía de Fonthill fue concebida en un principio como una extravagancia para adornar este paraje agreste. La decisión de Beckford de convertirla en un lugar donde poder morar representa una etapa en el proceso invasor de los principios del pintoresquismo en la arquitectura doméstica. El progenitor de este gusto parece haber sido Horace Walpole, quien, en 1749, comenzó a «gotiquizar» su villa de Strawberry Hill, en Twickenham, y para 1785 la había convertido en un conglomerado de ojivas, almenas y torrecillas irregularmente situadas. Para aquellas fechas, incluso el árbitro principal del clasicismo de mediados de siglo, Robert Adam (1782-1792), había hecho ensayos en el «estilo de los castillos» y se ocupaba de «lo pintoresco de una composición» en una serie de evocaciones de la antigüedad romana como Kedleston Hall, Derbyshire (1756-1770). La personalidad más destacada de la arquitectura georgiana tardía fue John Nash (1752-1835), quien llevó el estilo de los castillos a villas tan pequeñas como la de Luscombe, Devon (c. 1800). En éstas, los planos irregulares constituían una característica principal. De igual modo, es la traza agraciada pero irregular de las calles lo que constituye el encanto principal de la disposición, organizada por Nash, de la zona londinense comprendida entre Regent's Park y el Mall (1812-1825). Su mayor rival, el más ingenioso e intelectual, Sir John Soane (1753-1837), fue menos ostentoso en la irregularidad de su trazado. Sin embargo, tenía una noción sumamente ecléctica de la proporción y se deleitaba en la creación de efectos de luz «góticos».

En la pintura, el pintoresquismo tuvo su mayor efecto en la reforma de la visión topográfica, es decir, la descripción de un paisaje específico. El cambio se puede apreciar en el medio artístico preferio por los ingleses para todos estos trabajos, la acuarela. Un consumado artista de este género, como Thomas Sandby (1721-1798), quien comenzó su carrera trabajando en una topografía militar, concluyó pintando ricas y evocadoras escenas del Bosque de Windsor. Pero el más penetrante de todos estos pintores paisajistas fue John Robert Cozens (1752-1797). Hijo de Alejandro Cozens (1717-1786) (artista recordado por un sistema de inventar nuevas composiciones a partir de manchas lanzadas al azar), John Robert interpretó los paisajes montañeses y de las colinas de Italia central y meridional con



Elohim creando a Adán, por William Blake; estampa en color concluida a la acuarela (única copia conocida); 43×53 cm.; 1795. Tate Gallery, Londres.

una sensibilidad casi dolorosa. Véase, por ejemplo, su *Vista desde Mirabella* (1782; Victoria and Albert Museum, Londres). Su percepción de los matices de luz había de ejercer gran influencia sobre una generación más joven de acuarelistas, particularmente sobre Thomas Girtin (1775-1802) y J. M. W. Turner (1775-1851).
Durante las postrimerías del siglo XVIII, el vocablo «romántico» llegó a utilizarse cada vez más para aquellos efectos cuya intensidad se estimaba que transcendía incluso lo pintoresco. De esta forma, pudo ser el vocablo elegido por el arquitecto William Chambers como sinónimo de una clase de «jardín encantado» que él suponía creación original de los chinos. También fue utilizado el término para las escenas postreras de las regiones lacustres pintadas por Thomas Gainsborouht (1727-1788), *como Paisaje rococó* (c. 1783; National Gallery of Scotland, Edimburgo). Por último, en una publicación póstuma de Gilpin (1808), el término se apartó de manera decidida del de «pintoresquismo», cuando este autor supuso que el Asiento de Arturo, de Edimburgo, era romántico, pero no pintoresco, porque era «extraño, deforme y tosco»; una «panorámica con estas características podía estimarse tan pintoresca como bello un rostro con una nariz bulbosa».

Aunque las postrimerías del siglo XVIII presenciaron un movimiento cada vez mayor hacia lo emotivo y lo evocador, no fue hasta la década de 1790 cuando estas virtudes se generalizaron como principios dominadores. Aun cuando los efectos de este cambio pueden encontrarse en todas las artes, quien más los sufrió fue la pintura, considerada entonces la más romántica de las artes visuales, debido a que dependía de la evocación para sugerir impresiones tan intangibles como el tono y el ambiente imperante. En este sentido, contrastaba vivamente con la presentación «clásica» de la forma tridimensional por el escultor.

La pintura romántica.—Antes de la formulación de ninguna teoría romántica de las artes en Alemania, en Inglaterra y en España surgieron dos grandes artistas, completamente independientes entre sí, que hicieron de lo visionario una característica principal de sus obras. En este sentido,



El tres de mayo de 1808, por Goya; óleo sobre lienzo; 2,66 × 3,45 m.; 1814. Prado, Madrid.

y sólo en este sentido, podemos comparar a William Blake (1757-1827) con Francisco de Goya (1746-1828). Porque, mientras Blake consideraba sus visiones como una forma de revelación divina, Goya, en cambio, exploraba el lado más sombrío de su imaginación creadora sin intentar ninguna interpretación.

La declaración de Blake de que «el talento piensa; el genio ve» trazaba una distinción clara entre la deducción racional y la penetración del genio creador. Durante toda su vida Blake luchó batallas contra los «establecedores de leyes» ya fueran políticas, ya religiosas, ya artísticas. Creyendo que «una sola ley para el león y para el buey es opresión», defendió la necesidad de que el individuo siguiera sus propias convicciones internas, en lugar de obedecer las regulaciones hechas por otros. En cuestiones de arte, esto le condujo a atacar el sistema de educación académico, particularmente las enseñanzas de Sir Joshua Reynolds, primer presidente de la Real Academia de Artes de Londres, quien había propuesto un conjunto de preceptos generales para los pintores en su obra *Fifteen Discourses* (1769-1790).

La naturaleza radical de los puntos de vista de Blake sobre la libertad individual concordaba con la oleada de opiniones liberales que surge con la Revolución francesa. Durante los años de 1780, se unió a reformadores tales como William Godwin y Mary Wollstonecraft (la propugnadora de los derechos de la mujer), y sus propios libros proféticos —el meollo de su producción artística— estuvieron profundamente comprometidos con los problemas sociales y políticos de su época. El dar a este celo reformista la forma de profecías no era desusado en aquellos tiempos: había otros muchos emuladores de los profetas del Antiguo Testamento que habían surgido en pos de la Revolución, como, por ejemplo, la mileniarista Joanna Southcott.

Blake difería, sin embargo, de los demás profetas de la época en que asociaba el arte con la experiencia religiosa. Para él, incluso Jesucristo fue un artista, que actuó «por impulsos; no reglas». La naturaleza deliberadamente arcaica de sus propias pinturas y poemas casaba con su opinión de que eran fruto de revelación divina: menospreciaba la mundanidad de la perfección aprendida. En materia pictórica, esto le llevó a rechazar la pintura al óleo en



favor de una forma más primitiva y rigurosa de pintura al temple, a la que llamaba «fresco».
Aunque expresaba una independencia creciente de pensamiento, el estilo pictórico de Blake estaba relacionado con muchos de los intereses de sus contemporáneos. Sus primeras acuarelas de temas históricos religiosos, como las escenas de *La Historia de José*, expuesta en la Real Academia en 1785 (Fitzwilliam Museum, Cambridge), compartían el sentimental neoclasicismo de su amigo John Flaxman (1755-1826). Como Fusch y otros pintores históricos imaginativos de aquel período, Blake sentía una gran admiración por el vigor de las creaciones de Miguel Ángel. Esto se aprecia con suma intensidad en la serie de grandes estampas que hizo durante los años de 1870. Superficialmente, la concisión y la fuerza de estos diseños tiene afinidades con el arte «heroico» de la década de 1790 en otros lugares, como la obra de David *Muerte de Marat* (Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique), y los esbozos del alemán J. A. Carstens (1754-1798). Pero Blake no poseía nada del humanismo de estos artistas clasicistas. Nada más lejos de la ennoblecedora visión de Miguel Ángel de la Creación que la obra de Blake *Elohim creando a Adán* (1795; Tate Galley, Londres), en la que Dios Padre se muestra como un duro legislador que esclaviza a un espíritu libre con las ataduras de la mortalidad.
El aprecio que sentía Blake por la expresividad de Miguel Ángel le convirtió también en admirador de las virtudes pictóricas del gótico. Sus propios libros —impresos según un método inventado por él mismo— revivieron la interrelación de ilustración y texto que se encuentra en los manuscritos miniados, y la utilizó para conseguir una relación continua de significados verbales y visuales. Aunque fue admirador de la línea griega en la década de 1790, Blake se acercó durante la década siguiente a una posición de exclusivo renovador medievalista, declarando que las formas góticas estaban «vivas» y que las griegas eran «matemáticas». Sin embargo, aunque su obra posterior muestra un amor creciente por los ritmos ondulantes del gótico, nunca abandonó su admiración por Miguel Ángel. La última empresa, una serie inacabada de diseños para la *Divina Comedia* de Dante (1824-1827), muestra una síntesis de ambos estilos. Diseños como los del *Círculo de la Lujuria: Paolo y Francesca* (City of Birmingham Museums and Art Gallery) tienen una forma vibrante y un color flameante que hacen visible, de forma admirable, la energía visionaria. Un artista tan poseído por la inspiración individual era muy improbable que se ocupara de imprimir su estilo sobre seguidores. Y, aunque sus diseños fueron adoptados a veces por Fuseli (quien confesó: «Blake es tremendamente bueno de robar»), su admirador más dotado, Samuel Palmer (1805-1881), trabajó en pintura paisajista, género que raras veces probó Blake. No fue hasta fines del siglo cuando sus formas comenzaron a encontrar imitadores entre los simbolistas.
Mientras Blake evolucionaba poco a poco desde lo poético hasta lo profético durante los años de 1780, las tendencias visionarias de Goya (1746-1828) surgieron en los primeros años de 1790 con poco preludio. Antes, había seguido, con éxito, una carrera profesional como diseñador de tapices para la corte española y como retratista de moda en Madrid. Tampoco sus incursiones en el mundo de lo imaginativo afectaron a su situación social: continuó al servicio de la monarquía hasta la última década de su vida, a partir de 1799, como pintor de cámara del rey.
Los dramáticos cambios experimentados por el arte de Goya en los años 1790 pudieron haberse debido, en parte, a su sensibilidad ante la cambiante situación de España: la decadencia del gobierno tras la accesión al trono de Carlos IV en 1788 y la creciente amenaza de la Francia revolucionaria, que culminó con la invasión de 1808.
En verdad, los retratos de Goya adquirieron un tono más sombrío en los años de 1790; su vasto y grandioso retrato de grupo, *La Familia de Carlos IV* (1801; Prado, Madrid), es tan sincero en la caracterización del ineficaz rey y de su rapaz esposa, que parece bordear la caricatura.
Pero una causa más profunda de la evolución experimentada por Goya fue la grave enfermedad que sufrió en 1792, que le debilitó durante varios años y que le dejó permanentemente sordo. Esta experiencia traumática y el aislamiento subsiguiente parece que le hicieron más introspectivo. Poco después de su enfermedad ofreció a la Academia de Bellas Artes de Madrid una serie de vigorosas sátiras sobre las ceremonias religiosas y las supersticiones, como *El entierro de la sardina* (1792-1793, Academia de San Fernando, Madrid), que decía haber pintado para hacer observaciones que no tenían cabida en las obras de encargo, y en las que la fantasía y la invención no tenían límite. Pero fueron los feroces y fantásticos aguafuertes *Los Caprichos* (1796-98) los que mostraron su imaginación en pleno vuelo. La lámina *El sueño de la Razón produce monstruos* puede tomarse como *leitmotiv* del conjunto: muestra al propio Goya que entra en acción involuntariamente, espoleado por las criaturas de la noche. En éstas, como en las demás obras de la serie, Goya añade aguatinta al aguafuerte, para combinar los tonos sombríos con el detalle sensitivo.
El penetrante talento de Goya fue utilizado de forma muy diferente en su próxima serie, *Los Desastres de la Guerra* (1810-1813; publicados por vez primera en 1863), fruto de sus experiencias personales durante la Guerra de la Independencia (1808-1812). En esta serie, Goya da testimonio de todo el horror de la lucha entre las fuerzas de ocupación francesas y el pueblo español. Los instantes del heroísmo no son pocos: Goya se siente más bien interesado por traer ante sí mismo (y ante nuestra vista) las matanzas y otros actos de inhumanidad carentes de sentido, que por difundir un mensaje político. Goya adoptó un tratamiento semejante al pintar dos grandes escenas para el régimen restaurado en 1814, en las que se ven los sucesos que encendieron la resistencia española: el levantamiento del pueblo de Madrid del 2 de mayo de 1808 y los fusilamientos ejecutados por los franceses la noche siguiente (*Madrid, El Dos de Mayo* y *El Tres de Mayo de 1808;* ambos en el Museo del Prado, Madrid).
Durante sus últimos años, Goya continuó explorando su imaginación y creó otra serie de fantasías, *Los Proverbios* (c. 1815-1824) y, cosa más extraordinaria aún, una serie de murales para su casa de las afueras de Madrid. Estas *Pinturas Negras* (c. 1821-1823; Prado, Madrid), severamente pintadas, muestran una hipnótica serie de visiones: dos gigantes golpeándose sobre un paisaje, un aquelarre de brujas y una procesión de aviesos disciplinantes.
El significado de la mayor parte de estas obras sólo puede suponerse, pero incluso algunos mitos reconocibles han recibido un nuevo giro para subrayar las pasiones. *Saturno devorando a uno de sus hijos* muestra al dios como un anciano enloquecido de terror que es arrastrado por un instinto ciego de conservación propia.
En 1824, Goya abandona España para concluir sus días

Saturno devorando a uno de sus hijos, por Goya; fresco desprendido sobre un lienzo; 1,47×0,82 m.; 1821. Prado, Madrid.



La balsa de la Medusa, por Géricault; óleo sobre lienzo; 4,9 × 7,16 m.; 1819. Louvre, París.

en Francia, como gesto contra las brutales acciones cometidas por el rey Fernando VII. Mientras vivió en Burdeos, parece ser que no mantuvo relación con los jóvenes románticos de París, pero fue uno de esos jóvenes artistas, J. L. A. T. Géricault (1791-1824), quien llegó más cerca de su resuelta manera de bucear en la experiencia. Tanto los temas pictóricos de Goya como los de Blake se desarrollaron, en gran medida, a partir de las convenciones de la pintura histórica. Pero incluso dentro de la pintura de género hubo un movimiento gradual hacia un mayor sensacionalismo, y una comprensión más compleja de sus motivaciones. En Inglaterra, el pintor nacido en Norteamérica Benjamín West (1738-1820) había puesto en candelero la viabilidad de la pintura de acontecimientos nobles de una forma generalizada cuando representó la muerte de un héroe inglés durante la guerra sostenida contra Francia en Canadá (*Muerte del general Wolfe;* 1770, National Gallery of Canada, Ottawa), pintándolo con atuendo contemporáneo. El inmenso éxito obtenido por esta obra se debió a su pericia en la mezcla de aparente *reportaje* con un diseño cuidadosamente medido, fundado en una *pietà* religiosa. Fue una fórmula que habría de repetir, con mayor atrevimiento y efectividad, David, gran admirador de West, en temas modernos como su *Muerte de Marat*. Estos ejemplos de moral *actual* alcanzaron su apogeo en la vasta glorificación de las campañas napoleónicas hechas por el alumno de David, A. J. Gros (1771-1835). El propio sentimiento de adoración heroica de Gross por el emperador y héroe le hizo posible que diera un sentido de honda convicción a la presentación que hizo de Napoleón como hombre compasivo, en su visita a los enfermos en *Los apestados de Jaffa* (1804; Louvre, París), en su lamentación de los muertos en *Napoleón en el campo de batalla de Eylau* (1808; Louvre, París). Pero esto también le estimuló para que desarrollara una forma densamente pictórica para conjurar estos escenarios de lejanos lugares con persuasiva viveza: fue esta virtud la que, con gran desazón suya, habría de ayudar a los jóvenes pintores románticos a dar un nuevo sentido de inmediatez a sus pinturas de carácter histórico.

El primero en responder a estas febriles manifestaciones emotivas fue Théodore Géricault (1791-1824). Alumno del pintor de animales Carle Vernet (1758-1836) y del pintor histórico P. N. Guérin (1774-1883), anudó ambos géneros en sus primeras piezas ecuestres, de gran tamaño, que presentó en el Salón: *Oficiales de la Guardia Imperial* (1812; Louvre, París) y *El coracero herido* (1814; Louvre, París). El primero de estos cuadros está lleno de ardor y movimiento, pero el segundo, pintado en el momento de la derrota francesa, está denso de color y moderado en el diseño. Su tono sombrío habría de permanecer como nota constante de las obras posteriores de Géricault. El ambiente general de anticlímax realzó la inquietud personal de Géricault: tras abandonar el proyecto de convertir un tema moderno, la «Carrera de los caballos sin jinete», en un diseño clásico mientras cursaba estudios en Roma (1815), volvió a Francia y se consagró a cultivar temas de actualidad. Cansado de lo heroico, pasó a cultivar el sensacionalismo del crimen y del escándalo. *La balsa de la Medusa* (1819, Louvre, París), en amplio lienzo con el que pretendió hacerse célebre en el Salón de 1819, fue una monumentalización de incompetencia ministerial.



El asesino loco, por Géricault; óleo sobre lienzo; 60 × 50 cm. Museo de Bellas Artes de Gante, Bélgica.

Revolución.—*La balsa de la Medusa* muestra el macabro final de un naufragio motivado por el desatino del capitán de una nave perteneciente al gobierno francés. El diseño, con su compleja pirámide de figuras rigurosamente estudiadas, fue un *tour de force* académico. Sin embargo, se separaba de las convenciones de la pintura histórica por pintar una escena sin héroe, y por representar el conjunto con una espeluznante palidez, más repulsiva que catártica.
Disgustado por la tibia acogida dispensada a su obra, Géricault no intentó ninguna otra *grande machine* en su corta vida. Sin embargo, continuó explorando los aspectos desconcertantes de la vida moderna con una composición poco común, especialmente en sus litografías de obreros y de vagabundos de Londres (que visitó en 1821), y en algunos retratos de enfermos mentales pintados por encargo de un médico amigo suyo. En el sentido de que Géricault ponía frente a su espectador una realidad poco familiar, aunque fuera desagradable, compartía aún el enfoque moral del pintor de historia clásico. Pero incluso este aspecto fue puesto en tela de juicio en los años 1820 por Eugène Delacroix (1798-1863).
Aunque con frecuencia se le considera el sucesor de Géricault, Delacroix raras veces se ocupó de la Francia moderna y prefirió en cambio el exotismo y la fantasía ya explorados por pintores tan favorecidos por la corte de Napoleón como A.-I. Girodet-Trioson (1767-1824) y P.-P. Prud'hon (1758-1823). La obra de Delacroix *Matanza de Quíos* (1824; Louvre, París), que representa un episodio de la Guerra de Independencia griega, puede que fuera un tema de actualidad, pero también era exótica en su escenario. El desenfado y el desaliño pictórico de que se ha acusado a esta obra no fueron nada comparados con los de la contribución principal de Delacroix al Salón de 1827, *La muerte de Sardanápalo* (Louvre, París). Esta fantasía sobre el clímax de una obra teatral de Byron muestra al famoso monarca oriental contemplando desapasionadamente cómo se amontonan en torno suyo sus bienes y sus concubinas, que se debaten desesperadas antes de la inmolación general. Pintado con colores cálidos, brillantemente contrapuestos, su amoralidad y su subversiva condición pictórica le acarrearon la censura oficial. No hay duda de que su alegoría, auténticamente moderna —aun cuando un tanto ambigua—, celebrando la Revolución de julio de 1830, *La libertad guiando al pueblo* (1831; Louvre, París), fue cuidadosamente pensada para conservar el favor del nuevo régimen. Verdaderamente, el gobierno de Luis Felipe le proporcionó buena cantidad de encargos oficiales, y le permitió, asimismo, acompañar a una misión diplomática a Marruecos en 1832. El aumento de la sensibilidad al color que obtuvo en este viaje le ayudó a captar el tedio sensual del harén en *Mujeres de Argel* (1834; Louvre, París), obra que, como apuntó Baudelaire, era claramente significativa para la condición de las «Madames Bovary» de Francia en aquella época.
A pesar de esas insinuaciones, Delacroix alcanzó en los años 1830 una posición de absoluto desdén frente al mundo moderno y dedicó todas sus energías a la solitaria tarea de convertirse en un gran pintor de murales. En sus decoraciones de edificios ministeriales e iglesias, que culminaron en la sosegada poesía de *Jacob luchando con el Ángel,* en la iglesia de San Sulpicio de París (1856-1861), es tan tradicionalista como su archirrival, el clasicista Ingres. Sólo en su constante exploración de las vibraciones del color siguió siendo romántico.
Para la década de 1830, la pintura histórica en Francia estuvo representada popularmente por artistas como Paul Delaroche (1797-1856), quien se especializó en plasmar escenas del pasado tan funestas y desgarradoras como *Los príncipes en la Torre* (1831; Louvre, París), con minucioso detallismo, aparentemente exacto. Este estilo sensacionalista fue emulado en toda Europa, principalmente por Gustav Wappers (1803-1874) y el macabro Antoine Wiertz (1806-1865) en Bélgica; por Karl Friedrich Lessing (1808-1865) en Alemania, y, ya en sus postreros años, por David Wilkie (1785-1841) y Daniel Maclise (1806-1870) en Inglaterra.
Estas descripciones tan vívidas de acontecimientos notables suelen resultar a menudo difíciles de distinguir del género anecdótico contemporáneo. El mismo Delacroix siguió a sus amigos R. P. Bonington (1801-1828), Eugène Devéria (1805-1865) y A.-G. Decamps (1803-1860) en la pintura de pequeñas escenas medievales, de temas orientales y otros exotismos. Al mismo tiempo, la pintura de género de la vida humilde tomó un sesgo sentimental, siguiendo el paso de representaciones de la vida campesina tan virtuosas como *El paralítico ayudado por sus hijos* (1763; Museo del Ermitage, Leningrado), por J.-B. Greuze (1725-1805).
A comienzos del siglo XIX, las atractivas escenas escocesas de Wilkie, inspiradas en la pintura holandesa, como *La boda de Penny* (1819; colección de Isabel II de Inglaterra), se hicieron muy populares, y, cuando abandonó el género en la década de 1830, éste fue proseguido por artistas como William Mulready (1786-1863). El lirismo doméstico de Mulready fue igualado en Europa central por un arte emotivo y sin pretensiones, al que se denomina *Biedermeier,* que se aprecia, por ejemplo, en los pequeños interiores del pintor alemán G. F. Kersting (1785-1847) y en las narraciones



Los príncipes en la Torre, por Delaroche; óleo sobre lienzo; 1,81 × 2,15 m.; 1831. Louvre, París.

color de rosa del vienés Moritz von Schwind (1804-1871). Un tono semejante se halla en las obras de pintores de género franceses como el meticuloso Louis-Boilly (1761-1845).
El interés por las pasiones dio una nueva importancia a la pintura de animales. En Inglaterra, el pintor de animales del siglo XVIII George Stubbs (1724-1806) había representado momentos dramáticos, como *Caballo blanco aterrorizado por un león* (1770; Walker Art Gallery, Liverpool). Pero fue James Ward (1769-1855) quien se gozó en la energía desbordante de unas creaciones puramente sensuales, convirtiendo el vigor rubensiano en una lucha feroz en su *Riña de toros delante del castillo de San Donato* (1804; Victoria and Albert Museum, Londres). Una pintura tan sin inhibiciones fue muy admirada en Francia en los años de 1820 y fue imitada por Géricault y Delacroix. Pero en Inglaterra había de degenerar en una suplantación trucada de sensibleras emociones humanas por sustitutos animales pintados por Sir Edwin Landseer (1802-1873).
También en el retrato hubo un aumento en la intensidad del tono emotivo. La tonalidad sombría de los últimos retratos de Goya testimonia no sólo un cambio en su ánimo, sino también un creciente culto a la melancolía. Manifestaciones de ello en la Francia napoleónica se pueden hallar en el retrato encantadoramente espiritual de Prud'hon de *La Emperatriz Josefina* sentada en un paraje de un umbrío bosque (1805; Louvre, París), o en el del escritor Chateaubriand, por Girodet-Trioson, que nos lo presenta desaliñado y despeinado frente a los brezales de su Bretaña natal (1808; Musée de Saint-Malo). El pintor retratista más prestigioso de este período fue el inglés Sir Thomas Lawrence (1769-1830), quien introdujo una suavidad nueva en la tradición augustiana de Gainsborough y de Reynolds. Sus figuras, con posturas desenfadadas y naturales (como, por ejemplo, *Charles William Bell;* 1798; Louvre, París), fueron admiradas no sólo por la brillantez de



Naufragio de un buque de transporte, por J. M. W. Turner; óleo sobre lienzo; 1,73 × 2,45 m.; 1810. Fundaçao Gulbenkian, Lisboa.

ejecución, sino también por representar esa elegancia descuidada del inglés a la moda, el *dandy*. Sin embargo, los mejores retratos románticos no fueron los que salieron de las manos de los profesionales, sino de los que penetraron en un nivel más íntimo, como el sensitivo autorretrato de Samuel Palmer (c. 1828; Ashmolean Museum, Oxford), los sinceros retratos de niños pintados por Runge (por ejemplo, *Los niños Hülsenbeck*, 1805-1806; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo), o los penetrantes estudios patológicos de Géricault (*El asesino loco;* 1822-3; Museo de Bellas Artes, Gante).

Aunque la mayor parte de los pintores de figuras románticos simpatizaron con la fantasía y la espiritualidad del gótico, el período romántico también supuso un intento de resucitar con mayor amplitud los principios pictóricos propios de la Edad Media. Como le ocurrió a Blake, fue la emulación de la pureza griega lo que primero condujo a una apreciación completa del primitivismo del gótico. En los años de 1790, Roma se convirtió en centro de este movimiento, como quedó reflejado en los elementos góticos de los *Outlines to Homer and Dante*, que Flaxman diseñó allí (1790-1794). Al mismo tiempo, la reacción, cada vez más intensa, frente a los cambios, que se produjo tras la Revolución francesa estimuló una visión nostálgica de la «Edad de la Fe» y sus objetos de arte, notablemente en los escritos de E. H. Wackenroder (publicación en 1797), Novalis y Friedrich von Schlegel (publicación entre 1803 y 1804) en Alemania, y de Chateaubriand (publicación en 1802) en Francia. Este talante se vio fortalecido cuando la incautación de los bienes eclesiásticos dio a conocer muchas obras de arte desconocidas hasta entonces.

En la región del Rin, los primitivos pintores flamencos y alemanes fueron redescubiertos y coleccionados por los Hermanos Boiseree, que más tarde habrían de estimular la terminación de la catedral de Colonia de acuerdo



Lluvia, vapor y velocidad: el ferrocarril Great Western, por J. M. W. Tuner; óleo sobre lienzo; 0,9 × 1,21 m.; 1844. National Gallery, Londres.

con los planos del siglo XIV. En París, muchas pinturas de primitivos pintores italianos y del norte europeo encontraron lugar en el Musée Napoléon (c. 1798-1815), que fue una ingente acumulación del botín de las campañas militares del emperador. Entre los discípulos de David, J.-A. D. Ingres (1780-1867) y Fleury Richard (1777-1852) desarrollaron una minuciosidad en su *manera* partiendo de las obras que había en el museo de los Van Eyck y otros pintores flamencos. En verdad, Ingres se vio rotundamente censurado por su goticismo cuando expuso sus tres retratos de miembros de la familia Rivière (Louvre, París) y el hierático *Napoleón I en el Trono Imperial* (Musée de l'Armée, París) en el Salón de 1806. Pero su estilo disfrutó del apoyo de la emperatriz Josefina, y fue en la corte imperial en donde se sentaron los cimientos del que más tarde vino a ser conocido como *style troubadour*. El mismo Ingres, a pesar de su predilección por el arte griego, volvió a los temas medievales de vez en cuando a lo largo de su vida, a la vez que los brillantes colores y las sinuosas líneas de su estilo muestran una permanente deuda con el arte gótico.

Sin embargo, fueron los *nazarenos* alemanes quienes protagonizaron la restauración de mayor alcance.

El movimiento fue originalmente un «Gremio de San Lucas» formado en 1809 por seis estudiantes de arte en Viena para restaurar la verdad, la pureza y el carácter del arte prerrenacentista. Los miembros más importantes del grupo marcharon en 1810 a Roma, donde vivieron durante dos años en un convento deshabitado, herméticamente confinados en un mundo de su propia fantasía, esperando hacerlo real mediante la pintura. Junto con los anteriores «primitivos» neogriegos del estudio de David c. 1800, los nazarenos —así denominados debido a su vestimenta a la manera medieval— representan el comienzo de ese modelo, ahora tan familiar, de los grupos escindidos de vanguardia. Y, como ocurre con todos estos grupos, el éxito modificó su radicalismo. El primer período estuvo dominado por el imaginativo y apasionado Franz Pforr (1788-1812), quien pintó escenas caballerescas medievales, como *Rodolfo de Habsburgo y el Sacerdote* (1810; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt del Main), vistas con una ingenuidad radical. Tras su muerte, trágicamente prematura, el movimiento nazareno se volvió —bajo la influencia de su íntimo amigo Johan Friedrich Overbeck (1789-1812)— hacia una piedad sencilla, y su acentuación, a lo Durero, del carácter en la composición pictórica se convirtió



Los niños Hülsenbeck, por Philipp Otto Runge; óleo sobre lienzo; 1,3 × 1,4 m. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

en una versión esquematizada del primitivo estilo de Rafael, evidente en la obra didáctica más importante de Overbeck: *El triunfo de la Religión en las Artes* (1830-1840; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt del Main). De esta manera, el arte nazareno se convirtió en un modelo para el arte del resurgir católico internacional que floreció durante las décadas inmediatas a la caída de Napoleón. En Francia fue emulado por pintores religiosos como Jean-Hippolyte Flandrin (1809-1864). En Inglaterra, el estilo de Overbeck fue muy elogiado por Pugin, y adaptado a los gustos ingleses por el protegido de este arquitecto, J. R. Herbert (1810-1890). También obtuvo la aprobación, más matizada, del restauracionista anglo-católico William Dyce (1806-1864), cuya combinación de medievalismo y naturalismo prefigura la de los prerrafaelistas.

Mientras tanto, el movimiento también estaba siendo encauzado hacia un restauracionismo más secular por Peter Cornelius (1783-1867), quien se unió a él en Roma en 1812. Bajo la égida de este artista aspirante a la monumentalidad, el grupo pintó una serie de escenas, *Historia de José* (1815-1816; Nationalgallerie, Berlín Oriental), en una estancia del hogar del cónsul de Prusia en Roma, Salomon Bartholdi. Pintada a la manera del *Quattrocento* y resucitando la técnica del fresco verdadero, esta obra produjo gran respeto en Roma. También condujo a la adopción del estilo restauracionista como la forma oficial de arte monumental en Alemania, especialmente en Munich, adonde Cornelius fue llamado por el príncipe heredero Luis de Baviera en 1820, y donde decoró la Gliptoteca (las decoraciones han sido destruidas posteriormente) y la Ludwigskirche, con un *Juicio Final* (1836-1839). Aunque estaba dotado de verdadero talento dramático —que surgía ocasionalmente, como en los esbozos al estilo de Durero *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis* (1845; Nationalgallerie, Berlín Oriental)—, en la mayor parte de sus obras volvía a los principios del Alto Renacimiento, en los que lo clásico destacaba considerablemente más que lo gótico.

Hoy en día, el restauracionismo de los nazarenos parece desprovisto de vida y pedantesco; parece difícil aceptar la autoridad que ejercieron en su día. Ésta debe atribuirse a una fe incuestionable en su integridad e idealismo. Porque, como escribió un admirador inglés de los nazarenos, el pintor Sir Charles Eastlake (1793-1865), tratando de los hermanos Cesa Bartholdi: «han dignificado su estilo privando al espectador del poder de criticar la ejecución».

Durante el período romántico, la pintura de paisajes surgió como uno de los géneros más importantes. Esto fue en parte herencia de la veneración por la naturaleza inspirada por el filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Pero, añadida a esto, estaba la creencia panteísta, tan evidente en la poesía de William Wordsworth (17701850) de que en las obras de la naturaleza pueden hallarse indicios de la divinidad y la observación de que las emociones del hombre se podrían reflejar en las mismas formas de la naturaleza, teoría que fue censurada más tarde por Ruskin como «falacia patética». En la pintura de paisajes, esto llevó en dos direcciones aparentemente contradictorias: la exploración de lo visionario o dramático, patente en las obras de Samuel Palmer, John Martin y Caspar David Friedrich, y el estudio muy estricto del paisaje local, como se aprecia en las obras de Constable y de los pintores franceses de la Escuela de Barbizon.

El gran paisajista de esta época, J. M. W. Turner (1775-1851), reunió ambas en su arte. Figura auténticamente proteica, su extensa producción fue desde el más sosegado e íntimo de los momentos hasta la más furiosa de las tormentas. Es cierto, como señaló Ruskin, que Turner habitaba más en esos dos extremos que en el término medio, pero hay algo más que exageración y exhibicionismo en su obra. Porque, en su exploración de los efectos, fue más allá de la simple descripción, hasta llegar al descubrimiento de unas formas más vivas de equivalentes pictóricos. Durante sus últimos años, particularmente, expresó sus ambientes mediante la yuxtaposición de colores puros, con una libertad de trazo sin rival antes del advenimiento del abstractismo.

Hijo de un barbero londinense, con escasa educación regular, Turner fue desde un comienzo un virtuoso de la pintura. Fue nombrado miembro de la Real Academia en 1802, cuando tenía veintisiete años, la edad más joven posible. Antes había dominado por completo el género de la acuarela localista (que habría de practicar toda su vida) y se había dedicado a emular, y luego intensificar, los efectos de los grandes maestros paisajistas del siglo XVII. A partir de las marinas movidas por la brisa de los Van de Velde desarrolló arquetípicas escenas románticas de hombres en lucha con los elementos, como el *Naufragio de un buque de transporte* (1810; Fundaçao Gulbenkian, Lisboa), en el que la sensación de tormenta se expresa mediante una composición arremolinada, como vórtice, modelo que posteriormente habría de hacerse cada vez más frecuente. Su *Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército cruzando los Alpes* (1812; Tate Gallery, Londres) muestra una combinación muy sabia de efectos sublimes a lo Salvatore Rosa (1615-1673) junto con un dominio de la composición propio de Nicolas Poussin (1594-1665). *Cruce del arroyo* (1815; Tate Gallery, Londres) lleva el sosiego etéreo de Claude a una idílica escena rural. temas como éstos estuvieron siempre acompañados por una asidua copia de la naturaleza, en su mayor parte a lápiz y a la acuarela, pero a veces también mediante apuntes al óleo tomados del natural. Fue esta receptividad lo que condujo a Turner durante la década de 1820 a desarrollar un nuevo planteamiento del color, tras haber experimentado

la viveza de la luz meridional durante su primera visita a Italia en 1819. El resultado de ello se puede apreciar en *Ulises mofándose de Polifemo* (1829; National Gallery, Londres), en donde el héroe homérico se burla del que había sido su captor sobre un fondo de amanecer compuesto de franjas de estridentes colores complementarios. Su nueva apreciación de la luminosidad le dio un aprecio profundo del «velo místico» del colorido de Rembrandt, lo que se puede sentir en interiores como el titulado *Interior en Petworth* (c. 1835, Tate Gallery, Londres). También se interesó vivamente en este tiempo por la teoría del color y estudió la obra de Goethe, *Teoría de los colores* (traducción al inglés, publicada en 1840), y experimentó con el simbolismo del color en pinturas como *Paz: entierro en el mar* (1842; Tate Gallery, Londres), donde la negrura sin alivios del velamen de un buque domina las armonías plateadas de una marina nocturna. En la década de 1840, esta evolución culminó en evocaciones ambientales tan límpidas como *Lluvia, vapor y velocidad: el ferrocarril Great Western* (1844; National Gallery, Londres), que es una celebración más bien ambigua de los pavorosos adelantos de las nuevos caminos de hierro. Aunque estas últimas obras parecen aproximarse a la abstracción, como también lo hacen sus innumerables estudios y bocetos, el tema siguió siendo un elemento decisivo de su arte. En esta fundamental relación entre el efecto pictórico con la asociación y la evocación, Turner era absolutamente de su época.

Aunque Turner abandonó toda explotación ostentosa del tamaño después de *Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército cruzando los Alpes*, este aspecto de su arte fue llevado hasta dimensiones inverosímiles por John Martin (1789-1854). El tamaño era de tal modo la esencia del oficio de este artista melodramático, que con frecuencia solía calcular la altura exacta de sus ingentes montañas para demostrar su magnificencia. El efecto más importante de su obra *El gran día de su ira* (1851-1854; Tate Gallery, Londres) procede de la literalidad con la que intenta representar las predicciones escatológicas del Apocalipsis. Francis Danby (1793-1861) fue su rival más importante en la popularización del lado extremista del paisaje romántico. Pero Danby era un pintor demasiado refinado para competir con las exageraciones más descaradas de Martin, y sus mejores obras fueron las vistas, vivaces y pequeñas, de las cercanías de Bristol —como, por ejemplo, *Clifton Rocks desde Rownham Fields* (1822; City Art Gallery, Bristol)—, donde vivió desde 1811 hasta 1824.

La emoción y la calculada ingenuidad de estas obras las relaciona con los paisajes visionarios, casi contemporáneos suyos, de Samuel Palmer (1805-1881). Bajo la inspiración de Blake, Palmer estudió la naturaleza «con un sentimiento de sencillez infantil, y con la perseverancia que da la humildad». Y durante la década de 1820, pudo dotar a sus pequeñas escenas de la campiña de Kent en torno a Shoreham, en donde vivió desde c. 1827 hasta 1832, de una intensidad de joyas. Los claros perfiles y los detalles agrandados de su rica vegetación y redondeadas colinas, como se ven, por ejemplo, en *Paisaje de colinas* (c. 1826-1828; Tate Gallery, Londres), celebran la espiritualidad y fructuosidad de naturaleza. Al igual que Blake, despreció los logros ilusionistas del arte postrenacentista, para elegir en cambio la precisión de los pintores primitivos, declarando: «No hay perspectiva aérea en el valle de la visión».

Mientras estaba en Shoreham, Palmer fue miembro de un grupo de artistas que pensaban de un modo similar —particularmente, John Linnell (1792-1882), Edward Calvert (1799-1883) y George Richmond (1809-1896)—, cuyo aislacionismo, arcaísmo de estilo y vestimentas, así como su nombre de «Los Antiguos», tienen afinidades con los nazarenos alemanes.

El movimiento del restauracionismo medievalista alemán estimuló también una forma intensa de paisaje local, notable en los sensitivos dibujos a la pluma, de estilo Durero, de las cercanías de Salzburgo y Viena que hizo Ferdinand Olivier (1785-1841), miembro del Gremio de San Lucas que nunca hizo el viaje a Roma. Sin embargo, fue en el norte protestante, más allá de la esfera de los restauracionistas, donde el paisaje visionario alcanzó su apogeo en Alemania. Los más importantes cultivadores fueron dos pomeranos, Philipp Otto Runge (1777-1810) y Caspar David Friedrich (1774-1840), llegados ambos a la madurez bajo la influencia del círculo romántico de Dresde, tras haber estudiado en la Academia de Copenhague, orientada hacia el estilo neoclásico. Runge fue fundamentalmente un pintor de figuras que se obsesionó con la idea de hacer paisaje mientras estaba en Dresde (1801-1803). Con la creencia en que «una obra de arte nace sólo en el momento en que nos sentimos unidos con el universo», pensó abarcar lo universal en un proyecto de pintar cuatro obras entrelazadas sobre «Las horas del día». Los esbozos que dibujó para estas obras en 1803 constituyen una hermosa serie de arabescos en los que se entrelazan genios, flores y otras imágenes naturales, dentro de unos diseños simétricos de crecimiento y marchitez. Su propósito final era pintar estas obras en grandes lienzos que serían exhibidos en unos edificios especialmente diseñados de estilo gótico, con acompañamiento de música y poesía. Al igual que Blake, Runge se sintió inspirado por Jakov Böhme y compartió la creencia de este místico de comienzos del siglo XVII en que la luz es una fuente espiritual. Durante los últimos años de su vida, mientras vivió con su hermano en Hamburgo, emprendió un estudio a fondo sobre los efectos de luz y de color, publicó un libro sobre este último y desarrolló una fina sensibilidad hacia ambos en sus pinturas. Su muerte prematura impidió que concluyera «Las horas del día», pero, en cualquier caso, se habría demostrado imposible representar, con la claridad que deseaba, su extático sentimiento por la naturaleza, «cuando todo armoniza en un gran acorde». No obstante, tuvo grandes poderes de percepción como pintor, como se puede apreciar en sus retratos de amigos y familiares, particularmente en *Los niños Hülsenbeck* (1805-1806; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo), que capta la naturaleza elemental de los niños sin un asomo de sentimentalismo.

Caspar David Friedrich, más longevo, creó una obra más copiosa. Sin embargo, aunque estuvo profundamente imbuido por un sentido de lo espiritual en la naturaleza, nunca intentó la ambiciosa síntesis de Runge de paisaje e ideologías religiosas. Se concentró, en cambio, en la intensificación de sus propias experiencias reales, aconsejando a los pintores: «Cerrad los ojos del cuerpo, de modo que podáis ver vuestro cuadro primeramente con los ojos espirituales. Después, traed a la luz del día aquello que habéis visto en la oscuridad, de suerte que pueda reflejarse sobre los demás de afuera hacia adentro». La naturaleza rememorada de sus imágenes se puede apreciar en la precisión con que están pintadas, pero las características de sus paisajes siempre están fundadas en unos estudios cuidadosos. En su mayor parte, pintó escenas que tenían un significado especial para él, particularmente el litoral de su Pomerania natal, así como las altas montañas del Harzgebirge y el Riesengebirge, que solía visitar saliendo de Dresde, en donde



La carreta de heno, por John Constable: óleo sobre lienzo; 1,3 × 1,85 m.; 1821. National Gallery, Londres.

se estableció en el 1799. Aunque nunca retrató momentos de acción dramática, Friedrich fue habitualmente un pintor de extremos: lugares desolados, ruinas, nieblas y nieve. Pero, incluso en sus escenas de mediodía, de tierras de labor plenas de verdor, hay un sentido de lo trascendental, conseguido mediante su dominio del diseño y su sentido de la luminosidad.

El profundo sentido religioso de Friedrich le llevó en 1808 a cumplir el encargo de pintar un paisaje como retablo (*La Cruz de las Montañas*, 1807; Gemäldegallerie Alte Meister, Dresde), obra que le vinculó en la mente popular con el misticismo de los hermanos Schlegel y sus seguidores. Su logro más radical fue, sin embargo, su abandono de las nociones convencionales del diseño paisajista en favor de unas disposiciones más sencillas, a la vez que más atractivas. Su *Monje a la orilla del mar* (1890; Schloss Charlotenburg, Berlín Occidental) muestra la figura de una persona empequeñecida por la inmensidad de la naturaleza y utiliza para ello una línea del horizonte continua y suprime cualquier tipo de bastidor introductorio para subrayar su monotonía. En años posteriores, su estilo se hizo más espontáneo bajo la influencia del movimiento naturalista. Sin embargo, todavía mantuvo un sentido de reverencia frente a la naturaleza, gracias al empleo de medios como la inclusión de las figuras en el primer plano que miran hacia la distancia (por ejemplo, *Salida de la luna sobre el mar* (1822, Nationalgallerie, Berlín Occidental).

Algunos pintores alemanes emularon la iconografía y los efectos luminosos de Friedrich, particularmente los artistas de Dresde E. F. Oehme (1797-1855) y C. G. Carus (1789-1869). Sin embargo, les faltaban su intensa sensibilidad y sus preocupaciones religiosas. La noción que Carus tenía del paisaje «como pintura que capta la vida de la tierra», expresada en sus *Nueve cartas sobre la pintura de paisajes* (1815-1824), se acerca más al planteamiento científico de Goethe respecto a la naturaleza. Para el año 1830, la pintura de paisajes romántica en Alemania había ido cambiando desde el primitivo fatalismo hacia la ironía juguetona de Karl Blechen (1798-1840) y el sentimentalismo lírico de artistas *Biedermeier* como A. I. Richter (1803-1884).

Como hemos visto en el caso de Turner, la exploración de lo emotivo en la naturaleza de ningún modo impidió una creciente agudeza de observación. Pero sí existe una diferencia de acentuación entre la búsqueda de efectos más vivos y el análisis de las apariencias por sí mismas, que se encuentra en las obras de los realistas y los impresionistas, más avanzado el siglo. Es dudoso si algunos de los llamados pintores de la naturaleza de comienzos del siglo XIX fueron tan desapasionados en su criterio. A decir verdad, el representante más importante y destacado de esta tendencia, el inglés John Constable

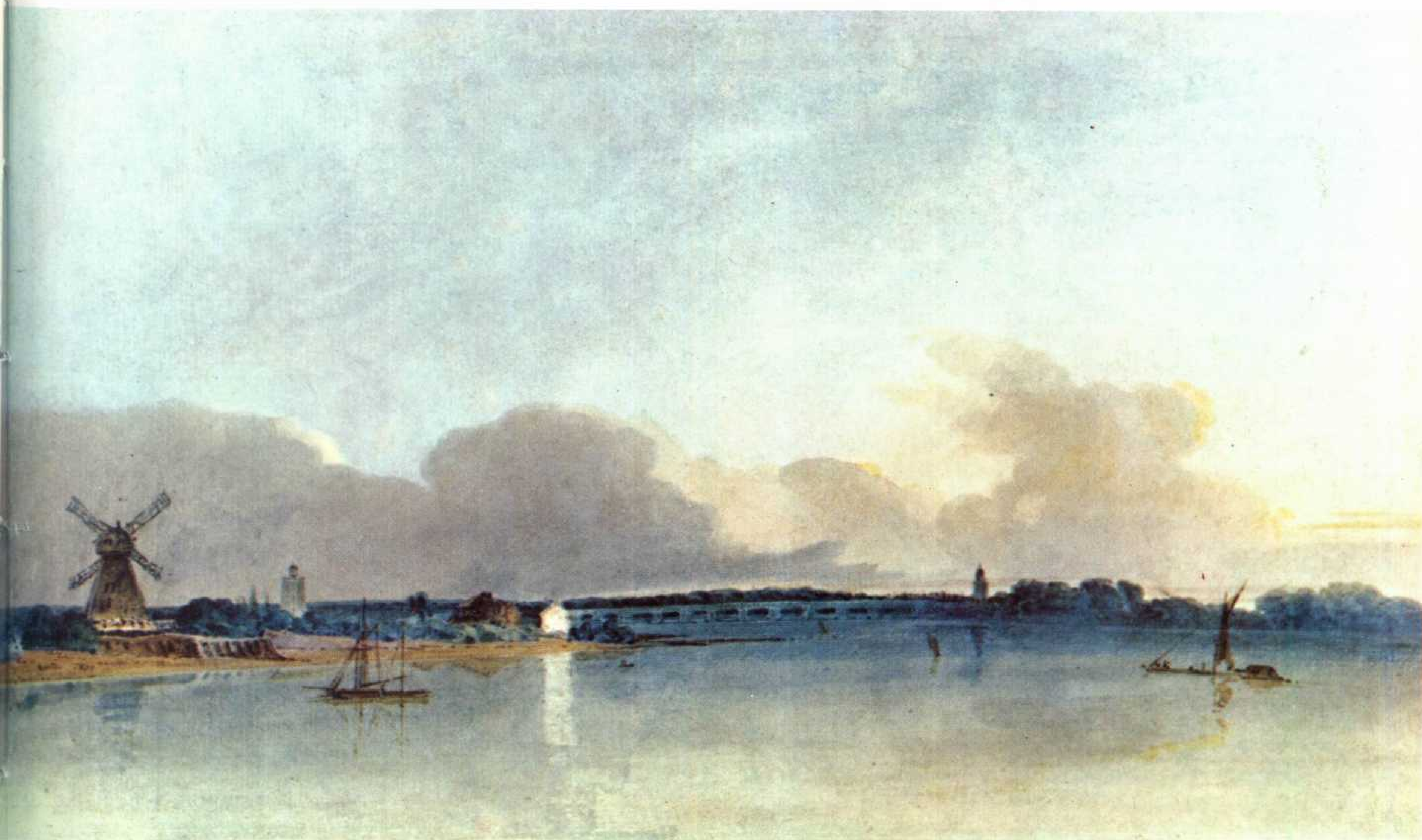


Monje a la orilla del mar, por Caspar David Friedrich; óleo sobre lienzo; 1,1 × 1,71 m.; 1809. Schloss Charlotenburg, Berlín Occidental.

(1776-1837), no lo fue. Aunque la parte formativa de su carrera —desde su declaración, en 1802, de que «hay sitio para una pintura de la naturaleza» hasta la conclusión de su cuadro *La carreta de heno* en 1821 (National Gallery, Londres)— muestra una comprensión cada vez mayor de los efectos de luz y atmósfera, nunca abandonó el concepto de la composición de la *grande machine* (lo que, en realidad, viene a ser *La carreta de heno*), o de lo que él llamaba «el sentimiento moral del paisaje». Incluso su costumbre de hacer bocetos al óleo del natural para sus cuadros no era nuevo. Constituía una práctica bien establecida entre los pintores que trabajaban en Roma a mediados del siglo XVIII, como Pierre Henry de Valenciennes (1750-1818) y Thomas Jones (1724-1803). Cierto es que Constable hizo un uso más frecuente de los apuntes al óleo que éstos o que sus contemporáneos Turner y John Linnell. Sus estudios de nubes, particularmente, muestran un interés mucho más analítico por los fenómenos meteorológicos que el demostrado por artistas anteriores como Alexander Cozens, mientras que su costumbre de hacer un boceto de dimensiones definitivas para sus obras grandes le ayudó a conservar en ellos parte de la espontaneidad de la escena original. Pero nunca vio el arte del paisaje como simple cuestión de captar la apariencia. No sólo era plenamente consciente de la imposibilidad de imitar la naturaleza con precisión, sino que siguió convencido de los efectos emocionalmente beneficiosos de su arte. El reposado lirismo de *La carreta de heno* refleja sus gratos recuerdos de la campiña en el Suffolk de su niñez, más bien que el mundo rural, plagado de disensiones, de los años 1820, en las garras de la recesión económica. Más avanzada su vida, cuando su deleite wordsworthiano en la naturaleza se había oscurecido bajo la angustia de pérdidas como la muerte de su mujer (1829), buscó la catarsis para su tristeza en obras tormentosas, como el bosquejo para *El castillo de Hadleigh* (1829; Tate Gallery, Londres).

> «¡Cómo, por algún sabio propósito, cada rayo de sol se nubla sobre mi cabeza! ¿Se puede sorprender, frente a esto, que pinte continuas tormentas? Con todo, la oscuridad es majestuosa, y no tengo por qué culparme de haber prostituido jamás el sentimiento moral del Arte... Mi lienzo me calma y me conduce al olvido del escenario que me rodea, tan turbulento y lleno de locura, y aún peor».

Lo de más influencia en la obra de Constable fue aportar una frescura renovada a la pintura de salón, y fue censurado, como también lo fue Géricault, por pintar lo aparentemente trivial en dimensiones monumentales. En la acuarela inglesa, el paisaje local se registró con una viveza similar y con unas dimensiones más aceptables. La fina sensibilidad que J. R. Cozens (1752-1797) sentía por la luz fue emulada por Turner y por Thomas Girtin (1775-1802) cuando el Dr. Monro les encargó copiar pinturas de Cozens en los años 1790. Mientras que Turner se sintió inspirado por aquéllas para lanzarse a una exploración más osada del ambiente físico, Girtin captó más su sosegado dominio y emotividad, como se puede apreciar en *La casa blanca* (1802, Tate Gallery, Londres). Otro maestro de la acuarela estructurada (durante sus primeros



La casa blanca, por Thomas Girtin; acuarela; 30 × 52 cm.; 1802. Tate Gallery, Londres.

años) fue John Sell Cotman (1781-1842), quien en obras como *El Acueducto de Chirk* (c. 1804; Victoria and Albert Museum, Londres), utilizó aguadas sencillas y lisas para dar un sentimiento de monumentalidad a paisajes fortuitos. Pero los acuarelistas más de moda fueron los que pintaron con un airoso virtuosismo, como Peter de Wint (1784-1849) y David Cox (1783-1859). En Francia, la espontaneidad de la escuela inglesa ejerció gran influencia sobre los románticos durante la década de 1820. *La carreta de heno* de Constable fue muy admirada por Géricault cuando visitó Inglaterra en 1821. Y cuando la obra fue exhibida más tarde en el Salón de 1824 (en el que, de forma característica, fue descrita como un «boceto»), estimuló a Delacroix para rehacer partes de la obra más importante que exhibía en aquél: *La matanza de Quíos*. Fue en este momento cuando Delacroix se hizo gran admirador del arte inglés y amigo íntimo del pintor anglo-francés Richard Parkes Bonington (1801-1828), cuyos brillantes efectos a la acuarela imitó. Se puede encontrar una brillantez constabeliana en los temperamentales paisajes de Paul Huet (1803-1869); pero la respuesta más profunda al maestro inglés dentro de los paisajistas franceses fue la de P. E. T. Rousseau (1812-1867), el dirigente del grupo de artistas que se formaron en los años 1830 en torno al pueblo de Barbizon, en los bosques de Fontainebleau, para estudiar una naturaleza pura, no adulterada. Rousseau, que había quedado vivamente impresionado por *La carreta de heno* cuando la contempló en 1833, compartía el panteísmo de Constable y su amor por los árboles. Los otros miembros importantes de este grupo, Jean-François Millet (1814-1875), Charles-François Daubigny (1817-1878) y Narcisse-Virgile Díaz de la Peña (1808-1876), tenían intereses diferentes por la naturaleza y la vida rural, pero todos ellos estaban convencidos de la necesidad de estudiar sus temas sobre el terreno. Al mismo tiempo, hubo otras tradiciones indígenas del naturalismo francés, como, por ejemplo, las representaciones, inspiradas por la pintura holandesa, de los brezales en torno a Montmartre que ejecutó Georges Michel (1763-1843). Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) aportó al movimiento naturalista el cuidadoso control tonal de los bosquejos al óleo de la escuela romana. Posteriormente, se hizo popular por su manera llena de ligereza de tonalidades argénteas, cuya pensativa condición es romántica en un sentido convencional.

Si se pueden trazar vínculos entre los movimientos naturalistas de Inglaterra y Francia, éstos son más tenues en el caso de Alemania y Escandinavia. Los bosquejos de nubes hechos por el pintor noruego Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857) en Dresde durante la década de 1820 tienen notables afinidades con los de Constable. Estuvieron en parte inspirados por el interés hacia la meteorología de los románticos alemanes, y en parte por la objetividad de su antiguo maestro en la Academia de Copenhague, el pintor formado en Roma C. W. Eckersberg (1783-1853), quien fue también instructor del más importante pintor naturalista danés, Christian S. Kobke (1810-1848). Un interés semejante por escenas locales tratadas de forma nueva se halla en Europa central durante la década de 1830, notablemente en la obra de Andreas Achenbach (1815-1910)



La Muerte se aproxima a la ciudad, segunda plancha de los grabados de Alfred Rethel *Otra Danza de la Muerte;* 1849.

en Düsseldorf, Karl Blechen (1798-1840) en Berlín, y Ferdinand Waldmüller (1793-1865) en Viena.

Las artes gráficas.—Los primeros años del siglo XIX fueron testigos de una gran expansión de la ilustración gráfica, estimulada por la creciente demanda popular de libros, así como por la introducción de técnicas más baratas y más rápidas de reproducción: la litografía y el grabado en madera, por ejemplo. También se produjo entonces el establecimiento del periodismo con ilustraciones, y las escabrosas y fantásticas sátiras de James Gillray (1757-1815) fueron continuadas por el ingenio más inocente de Georges Cruikshank (1792-1878), quien posteriormente se entregó a la denuncia de males sociales como la embriaguez, en *La botella* (1847). En Francia, las continuas convulsiones políticas provocaron la aparición de una forma más mordaz y épica de comentario, principalmente en las litografías de Honoré Daumier (1808-1879), para *La Caricature* y *Le Charivari.* Aunque Daumier incorporó parte del repertorio de efectos románticos, como los ambientes oscuros y la línea nerviosa y brillante, su denuncia, nada sentimental, de la corrupción y la pobreza se puede apreciar al máximo en relación con el movimiento realista. Entre otros artistas gráficos, el aspecto imaginativo de Gillray y de Goya estimuló una viva fantasía. Las ilustraciones para libros de Cruikshank, en especial las de la edición inglesa de los *Cuentos de Hadas* de Grimm (1824) y de *Oliver Twist* de Dickens (1838), se complacen en la caracterización y en los efectos grotescos. Pero el más extremado de los ilustradores en este sentido fue el satírico francés Grandville (J.-I.-I. Gérard; 1803-1847), quien ocultó con habilidad sus ataques sociales y políticos en una yuxtaposición casi surrealista de inverosimilitudes, como, por ejemplo, en *Un autre monde* (1844). Al mismo tiempo, Charles Meryon (1821-1868) empleó un sentido gótico de lo macabro para sugerir los aspectos siniestros de la ciudad moderna (por ejemplo, *Grabados de París,* 1853). El aumento del interés por el arte medieval afectó también a la producción librera. Mientras que el retorno de Blake a la página iluminada pasó inadvertido, el renacer en Alemania del diseño en los márgenes —visible por vez primera en las reproducciones litográficas hechas por Strixner (1808) de los dibujos a pluma de Durero para el devocionario del emperador Maximiliano I— condujo a la popularización de «Libros de baladas» costosos y suntuosamente ilustrados. El mejor ejemplo de esta tendencia en Alemania fue la edición de 1840 del *Nibelungenlied,* que contiene brillantes diseños a toda página de Alfred Rethel (1816-1859). Esta obra fue imitada en Inglaterra por obras como los diseños de Daniel Maclise para *Lenore* (1844). Aunque la ilustración



Modelo en yeso para una parte de *La marcha de los voluntarios*, 1792, por François Rude; 1835. Louvre, París.

restauracionista era de tipo histórico, también se utilizó para comentar acontecimientos de la época, como hizo Alfred Rethel, especialmente en su obra *Otra Danza de la Muerte* (1849), en la que las consecuencias de la Revolución de 1848 están representadas en el formato y estilo del grabado en madera del siglo XVI.

La escultura.—La escultura se vio menos afectada por las tendencias románticas que la pintura, puesto que en aquellas fechas estaba considerada un arte fundamentalmente antirromántico. Sin embargo, mientras que escultores como Bertel Thorvaldsen (1770-1844) mantenían el más inflexible de los estilos clásicos, hubo también un aspecto más emotivo en la mayor parte de la escultura neoclásica. Este es, especialmente, el caso de los sobretonos góticos de Flaxman y de las alusiones sensuales de la obra de Antonio Canova (1757-1822) y de escultores franceses del período napoleónico como Joseph Chinard y Antoine Chaudet. Sólo en Francia, sin embargo, fue donde se adoptó una postura programática en contra del clasicismo en la escultura. El representante más importante de este movimiento fue Pierre-Jean David d'Angers (1788-1856), un modernista lo suficientemente fervoroso para insistir en que los hombres famosos de sus monumentos fueran vestidos con el atuendo propio de su época (por ejemplo, *Condé,* 1817; Versalles). Su modelado tenía una orgullosa brillantez, admirablemente apropiada para un tema como el del virtuoso del violín *Paganini* (1830, Musée des Beaux Arts, Angers).
D'Angers aprobaba totalmente la adulación romántica del genio, y viajó por toda Europa para registrar las fisonomías de hombres como Goethe, Napoleón y Víctor Hugo, cuyas facciones convirtió en estudios frenológicos, siguiendo la pauta de F. J. Gall (1758-1828) y J. K. Lavater (1741-1801). Una personalidad más compleja fue François Rude (1784-1855), admirador del pintor David, quien intentó mantener lo monumental en la época moderna de forma semejante a Géricault. Al igual que éste, sus figuras tienen una realidad física, ya sean de temas clásicos (por ejemplo, *Tèseo,* 1806; Louvre París), ya modernos (*Busto de David,* 1833-38; Louvre, París). Su obra maestra es *La Marcha de los Voluntarios,* 1792, a un costado del Arco del Triunfo de París (1835-36). Aunque los voluntarios se muestran con antiguas vestiduras, van impelidos hacia adelante por una figura de «patria», cuya energía de ménade sobrepasa la de *La Libertad guiando al Pueblo* de Delacroix.
La mejor escultura que puede considerarse inequívocamente romántica es, sin embargo, la obra de Antoine-Louis Barye (1796-1875). Discípulo de Antoine-Jean Gros (1771-1835), aportó una sensibilidad pictórica a la escultura, prefiriendo las texturas y los efectos de luz que pueden conseguirse con el modelado y el bronce. Al comienzo de su carrera, se limitó a representar animales, aunque algunas veces combinaba con ellos figuras humanas en temas fantasiosos, como *Roger y Angélica sobre el dragón* (1847; Louvre, París), episodio de la obra de Ariosto *Orlando Furioso*. En la elección de temas, solía seguir a Delacroix, Géricault y Ward en la representación de luchas feroces, como en su famosa obra *Jaguar devorando una liebre* (1850; Louvre, París). A pesar de su estrecha relación con los temas y las técnicas de la pintura contemporánea, Barye poseía un profundo conocimiento de los recursos de su medio y del diseño tridimensional. Quizá de un modo comprensible, nunca imitó la naturaleza experimental de los modelos de dos de los pintores con gran interés en lo táctil: Géricault y Daumier. Este último tuvo un rival —en cuanto al tema de actualidad, aunque no por la maestría— en las sátiras con retratos humorísticos y grotescos del modelador profesional Jean-Pierre Dantan (1800-1869).
Fuera de Francia, el romanticismo apenas penetró en la escultura más allá de una esporádica ilustración de temas dramáticos o medievales. Cosa curiosa, no hubo restauración alguna del estilo escultórico de la Edad Media, excepto allí donde constituía cuestión de ornamentación arquitectónica, como sucede en el caso de las tallas supervisadas por John Thomas (1813-1862), para el edificio del Parlamento de Londres (1836-64), de Barry y Pugin.

Jaguar devorando una liebre, por A. L. Barye; bronce; 42 × 95 cm.; 1850. Louvre, París.





El edificio del Parlamento, Londres, por Sir Charles Barry y A. W. Pugin; construido en 1836-64.

La arquitectura.—En arquitectura, el restauracionismo gótico se convirtió en un movimiento poderoso, particularmente en Inglaterra. Ya en el siglo XVII hubo una renovación del interés por los edificios góticos como resultado del movimiento pintoresco, así como un gusto creciente por lo exótico, que culminó no sólo en fantasías medievalistas como la abadía de Fonthill, sino también en la proliferación de modas extrañas, como los aderezos orientales con los que Nash revistió la residencia del Príncipe Regente en Brighton, el Pabellón (1815 y 1821). Durante las décadas siguientes, se produjo un movimiento de apartamiento de estos extremos y hacia un interés creciente en lo asociativo, en la elección de estilo para cada edificio de acuerdo con su origen y función.

En Francia, Inglaterra y Alemania, el gótico vino a asociarse con los intereses nacionales; se suponía por entonces que el gótico había sido nativo de cada uno de aquellos países. En Alemania, las Guerras de Liberación (1806-1814) dieron ímpetu a la arquitectura gótica, como también lo dieron al medievalismo en la pintura. Sin embargo, aunque el arquitecto prusiano más destacado, K. F. Schinkel (1781-1841), diseñó varios monumentos e iglesias góticos, como el Monumento a los héroes de las guerras en Berlín (1819-1821) y la Werderkirche, también de Berlín (1825), este estilo no alcanzó nunca gran difusión. La obra más perdurable del restauracionismo gótico en Alemania fue la conclusión de la catedral de Colonia de acuerdo con sus planos originales, idea lanzada por los hermanos Boiseree durante el período de las Guerras de Liberación y llevada a cabo por tres generaciones de arquitectos entre 1824 y 1880. Por otro lado, el predominio

de edificios románticos en Alemania meridional condujo a la forja de un estilo «nacional» alternativo, el estilo «del arco redondeado», en el que podían mezclarse elementos románticos con las formas del Renacimiento primitivo. Este estilo se utilizó mucho en Munich, en el ambicioso programa de construcciones emprendido por Luis I de Baviera, como en el caso de la Ludwigskirche, construida por E. Gärtner, entre 1828 y 1840. En Francia el restauracionismo medieval fue también menos original en sus manifestaciones, pero un arquitecto, E. E. Viollet-le-Duc (1814-1879), consagró la mayor parte de sus energías a obras de restauración y logró resultados incomparables con edificios tan famosos como la Sainte Chapelle y Nôtre-Dame, de París.

En Inglaterra, en donde la fascinación ejercida por la vida de la Edad Media fue estimulada por evocaciones detalladas como las de las «Novelas de Waverley» de Sir Walter Scott, el interés por la arqueología, patente en las publicaciones de John Britton (1771-1857) y Thomas Rickman (1776-1841), condujo a un restauracionismo creativo. El gótico había quedado bien establecido como un estilo pintoresco para villas por arquitectos como John Nash, pero tras una ley del Parlamento de 1818 que ordenaba la erección de nuevas iglesias para atender a la creciente población de Inglaterra, se resucitó el gótico como una moda eclesiástica. Por último, se puso el sello final sobre el éxito del neogótico al ser éste adoptado para el nuevo edificio del Parlamento en 1836. Un indicio del respeto cada vez mayor por la exactitud histórica es que el arquitecto elegido para construir este edificio, Sir Charles Barry, llamara a su lado a un experto, Augustus Welby Pugin (1812-1852), para que diseñara, en su lugar, todos los detalles. Pero Pugin era un polemista, además de arquitecto. Converso al catolicismo, quiso demostrar en su obra *Contrasts* (1836) que el abandono del gótico en el siglo XVI había sido síntoma de una decadencia moral y social engendrada por la Reforma protestante. En realidad, la mayor parte de los males que Pugin censuró se podían asociar más estrechamente con la Revolución Industrial, y, en reacción ante ella, el mundo medieval fue convertido en paradigma por el economista Thomas Carlyle en *Past and Present* (1843) y también por la facción restauracionista Joven Inglaterra, de Disraeli, en el partido conservador.

La mayor habilidad de Pugin estaba en el efecto decorativo, y sus edificios se muestran en su máximo esplendor en los evocadores grabados que hizo de ellos en *An Apology for the Revival of Christian Architecture* (1843). No obstante, también insistió en la naturaleza funcional del gótico y, durante la década de 1840, otros arquitectos —en especial Anthony Salvin (1799-1881), Sir George Gilbert Scott (1811-1878) y William Butterfield (1814-1900)— se concentraron en este aspecto del estilo. El resultado fue el amplio uso del estilo gótico en la arquitectura doméstica y eclesiástica victoriana, con un pragmatismo distinto del pintoresquismo y del interés asociativo de las generaciones anteriores.

El declinar del romanticismo y su legado.— El cambio de actitud frente al gótico experimentado en los años 1840 fue parte de una reacción general frente a los presupuestos del romanticismo. En la pintura, esto se halla en la evolución experimentada por el pintor francés Courbet desde los postulados de sus primeros autorretratos hasta las representaciones de la vida moderna, tan poco teatrales, como *Los picapedreros* (1849; al parecer, destruido); en la alianza de restauracionismo con naturalismo de los prerrafaelistas ingleses y en el empleo de la pintura por el artista alemán Adolph von Menzel para hacer desapasionados registros de la vida burguesa de su época en Berlín.

Aunque estos desarrollos disputaban las pretensiones de modernidad de los románticos, una buena parte de la iconografía del movimiento sobrevivió en el arte de las postrimerías del siglo XIX. Puede encontrarse, por ejemplo, en el pensativo medievalismo de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) o en la fantasía macabra de Gustavo Doré (1832-1883). El movimiento dejó un legado más permanente en su expresividad y en exploración de lo irracional, que ha sido una inspiración para movimientos artísticos como el simbolismo, el expresionismo y el surrealismo. La imagen del artista como un ser independiente y de decisiones propias ha continuado siendo, además, un ideal predilecto de los vanguardistas.

Para mayor información:

Boase, T. S. R.: *English Art 1800-70*, Oxford (1970). Clark, K.: *The Romantic Rebellion*, Londres (1974). Eitner, L.: *Neoclassicism and Romanticism 1750-1850* (dos volúmenes), New Jersey (1970). Firedländer, M.: *From David to Delacroix*, Cambridge, Massachusetts (1952). Hitckcok, H. R.: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Harmondsworth (1977). Novotny, F.: *Painting and Sculpture in Europe: 1780-1800*, Harmondsworth (1978). Rosenblum, R.: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton (1967). Vaughan, W.: *German Romantic Painting*, Londres (1980). Ido Pallardo, Fernando: *Los orígenes del romanticismo* (Labor. Barcelona, 1968). Honour, Hugh: *El romanticismo* (Alianza Editorial. Madrid, 1981). Camón Aznar, José y otros: *Goya* (Cinco estudios) (C.S.I.C. de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza. Zaragoza, 1949). Pita Andrade, José Manuel: *Goya: 1746-1828* (Polígrafa. Barcelona, 1970). Camón Aznar, José: *Goya en los años de la Guerra de la Independencia* (Zaragoza, 1959). Juan de la Encina: *El mundo histórico y poético de Goya* (Fondo de Cultura Económica. México, 1939). Oddi, G.: *Turner* (Sarpe. Madrid, 1981). Gatt, Giuseppe: *Constable* (Toray. Barcelona, 1968).

PINTURA DE PAISAJES

Una de las características más reseñadas del arte de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX fue la importancia cada vez mayor que se atribuyó a la pintura de paisajes. Reflejaba esto actitudes nuevas en relación con la naturaleza.

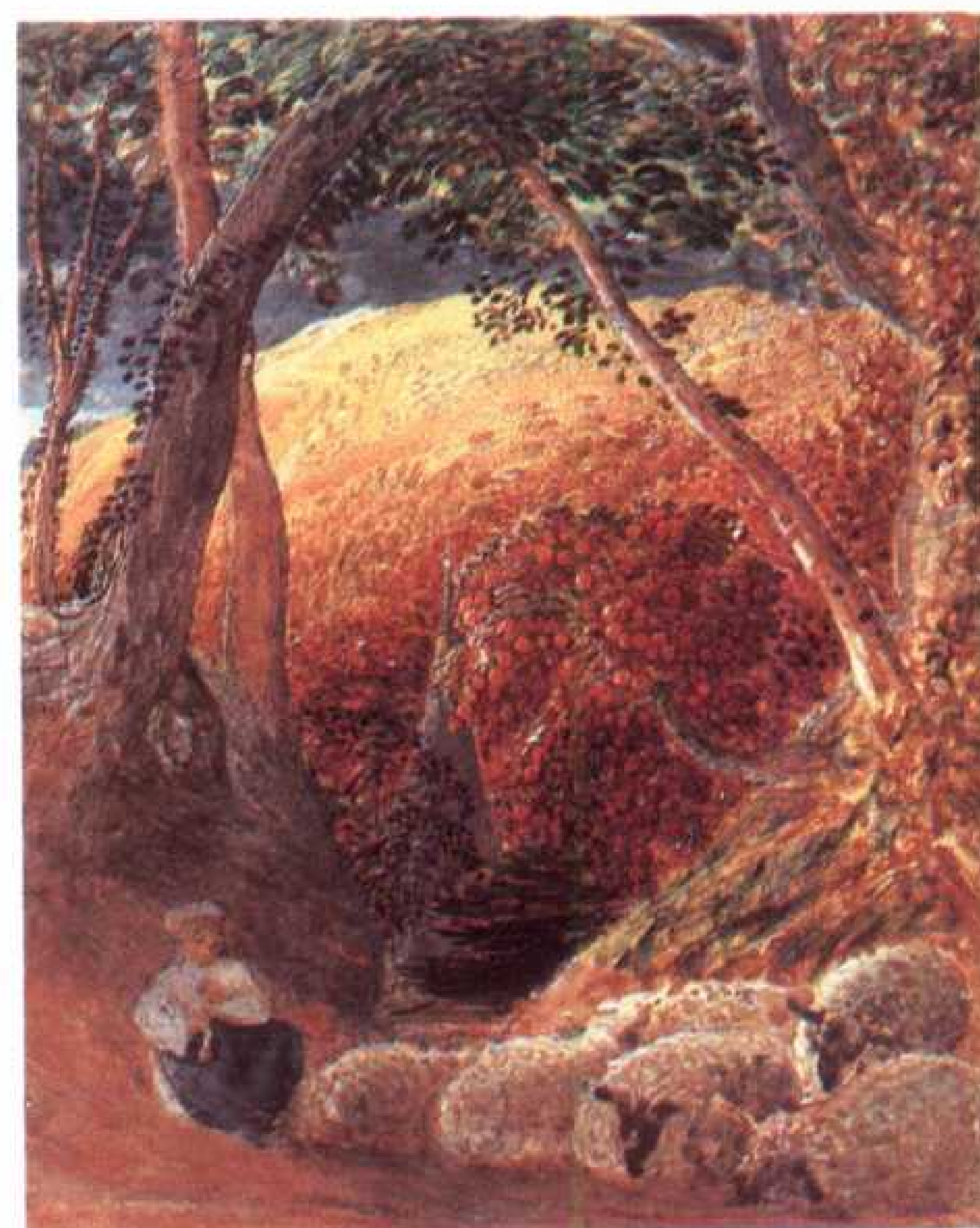
Bajo la influencia de escritores como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), se había evocado una imagen idílica del mundo natural, que ofrecía un contraste con la corrupción y la artificialidad que se advertía en exceso en la sociedad de la época.

Al mismo tiempo, los avances de las ciencias naturales alentaban un estudio más cercano de las formas individuales de la naturaleza.
El apoyo religioso lo ofrecía el argumento de que el espíritu creador de Dios podía observarse directamente en la naturaleza. Razonamientos como éste utilizó, por ejemplo, el crítico John Ruskin (1819-1900) cuando defendió los paisajes de Turner en el tomo primero de su obra *Modern Painters* (1843).
La pintura de paisajes, espoleada por tales intereses, tendía a centrarse en efectos emotivos. Éstos iban desde lo dramático y pavoroso, como ocurre en la obra de Turner *El naufragio* (1805; Tate Gallery, Londres), hasta lo recoleto









El naufragio: botes de pesca intentan rescatar a la tripulación, por Turner; óleo sobre lienzo; 1,72 × 2,41 m. Tate Gallery, Londres.

Paisaje a la acuarela: *La abadía de Tintern*, por Turner; 36,8 × 26,7 cm.; 1794. British Museum, Londres.

La revelación divina presenciada en un paisaje de Kent: *El manzano mágico*, por Samuel Palmer; acuarela y pluma; 34,9 × 26,7 cm.; 1830. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

El trigal, por John Constable; óleo sobre lienzo; 1,43 × 1,22 m.; National Gallery, Londres.

y sosegado, como en *El trigal*, de Constable, lleno de afecto por su paisaje nativo (1826; National Gallery, Londres). Pero estas obras eran también exploraciones de medios nuevos para describir los fenómenos de la naturaleza. Hubo considerables adelantos naturalistas, particularmente en el terreno de los efectos atmosféricos. Fue durante este período cuando se hizo común el hábito de hacer estudios del natural al óleo y a la acuarela, aunque no fue hasta la época del impresionismo, más avanzado el siglo XIX, cuando se hizo normal el concluir al aire libre las pinturas de paisajes.

Aunque esta nueva actitud respecto al paisaje se puede hallar en toda Europa y en Norteamérica, donde tuvo un mayor arraigo fue en Gran Bretaña y Alemania. Pero quizá sea más fácil abarcar la diversidad de la pintura de paisajes romántica considerando los tipos temáticos más bien que las distinciones nacionales.

A fines del siglo XVIII, la pintura de escenas sensacionales se cultivó con el mayor interés. Parte del estímulo en favor de ello provino del tratado de crítica de Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), que ofreció una insólita definición nueva de lo sublime, considerándolo como una sensación originada por sentimientos de repulsión y temor. Antes, sin embargo, el pintor francés Claude-Joseph Vernet (1714-1789) ya había iniciado un tipo de paisaje tormentoso que proporcionaba a sus contemporáneos un escalofrío de alarma. El ejemplo de Vernet fue seguido por otros muchos artistas, entre ellos, J. M. W. Turner (1775-1851) durante su primera etapa. La obra de Turner *El naufragio* describía un tipo de desastre que era muy frecuente en aquellos tiempos. Algunos artistas explotaron de forma deliberada el atractivo popular de los temas sensacionalistas. Uno de los que mayor éxito tuvieron, entre ellos, fue John Martin (1789-1854), cuya obra *El gran día de su ira* (1851-54; Tate Gallery, Londes) constituye una parte de su despliegue espectacular de tres pinturas basadas en descripciones del Apocalipsis.

El uso del paisaje para transmitir sensaciones espirituales enaltecedoras se refería a un concepto más tradicional de lo sublime que el de Burke. Sin embargo, la naturaleza no tenía por qué ser dramática ni avasalladora para estimular estos pensamientos. El visionario pintor y poeta Blake decía ver «un mundo en un grano de arena y un cielo en una flor silvestre». El propio Blake raras veces ejecutó paisajes, pero sí influyó en varios artistas que lo hicieron. El más señalado de ellos fue Samuel Palmer (1805-1881), que utilizó el amable panorama de Kent para sugerir la revelación divina. En Alemania, un similar planteamiento del paisaje fue explorado por Philipp Otto Runge (1777-1810) y Caspar David Friedrich (1774-1840).

El interés cada vez mayor por lo natural durante el siglo XVIII estimuló el amor por los efectos irregulares. En Inglaterra, esto condujo al desarrollo del jardín irregular y a la búsqueda de unas escenas agradablemente variadas del paisaje campestre. Bajo el estímulo de escritores como William Gilpin (1724-1804), panoramas como éstos se describían con la palabra «pintorescos». Hacia 1800, se convirtió en hábito hacer «recorridos pintorescos», tanto en Gran Bretaña como en el extranjero. Esta moda se vió alentada por paisajistas que ofrecían vistas «pintorescas» de famosos parajes hermosos. Turner pintó obras como éstas durante su primera época.

El movimiento pintoresquista fomentó la apreciación de parajes particularmente escénicos. Pero había quienes argumentaban que toda la naturaleza era digna de atención. Constable, desdeñando a los pintores localistas y el pintoresquismo, hizo virtud de la pintura del aspecto cotidiano de su Suffolk natal.

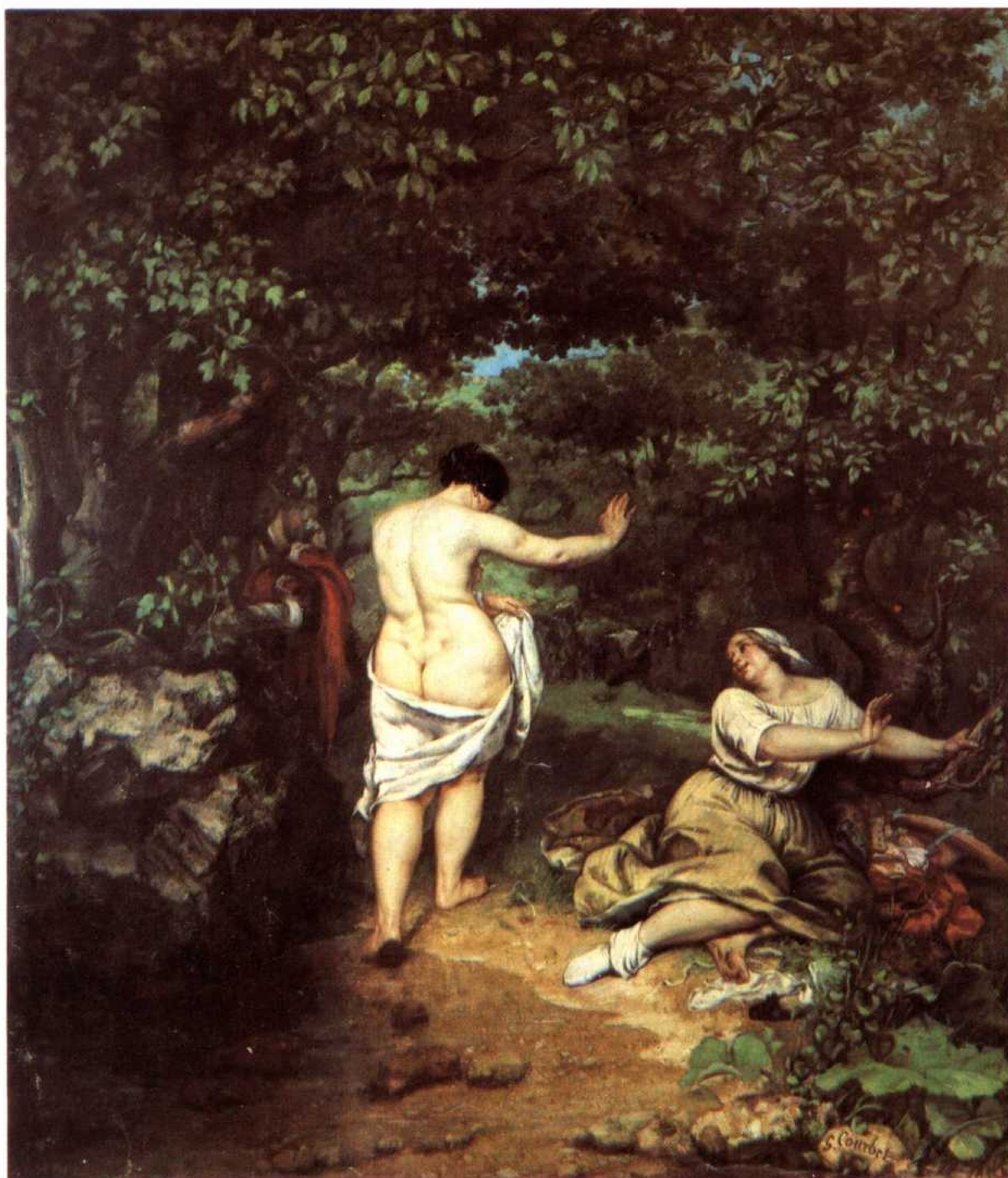




El gran día de su ira, por John Martin; óleo sobre lienzo; 1,97 × 3,03 m.; 1851. Tate Gallery, Londres.

Los robles, por Théodore Rousseau; óleo sobre lienzo; 63,5 × 99,5 cm.; 1850-52. Louvre, París.

XLI
REALISMO



Las bañistas, por Courbet; óleo sobre lienzo, 2,27 × 1,93 m.; 1853. Musée Fabre, Montpellier.

EL vocablo «realismo», impreciso en su significado y utilizado a través de los siglos con sentidos contradictorios, tiene aquí dos funciones: indicar un período durante el cual el arte tendía a ser objetivo en sus representaciones y referencias, y, dentro de este período, una tendencia particular (nunca llegó a ser un movimiento regular). Para esta última acepción utilizaremos mayúscula inicial: «Realismo». La casi identidad de estos dos términos nos recordará cuánto tienen de común la tendencia y su contexto general, aun cuando las formas más extremas de Realismo resultaron ser intolerables para un público contento con que le ofrecieran arte realista. La vaguedad y la amplitud del vocablo básico apunta hacia el hecho de que algún grado de realismo —en el aspecto y sentido de ensayar una imagen convincente relacionable con una experiencia corriente— ha sido común a muchos períodos de arte, y fundamental para algunos de ellos. La amplitud de la palabra proviene de la inalienable necesidad del hombre de distinguir entre la realidad y la ilusión, y entre la realidad y la ficción, sin negar por ello la fuerza que posee la ficción, que es el producto consciente, e inconsciente también, de nuestras imaginaciones sobre nuestras mentes y nuestros actos.

La forma, tan de sentido común, que tuvo el Dr. Johnson de despachar la prueba aducida por Berkeley de que la materia no existe —dar un puntapié a una gran piedra y decirle a Boswell: «Lo refuto así»— muestra una firmeza muy característica, pero plantea la cuestión de si la piedra que golpeó era más material que todas las piedras que habría podido golpear, pero que no tenía a su alcance. Las cuestiones relacionadas con la realidad no se pueden contestar, simplemente, en términos de presencia física, a menos que asumamos una interpretación tan estricta de lo que es real y de lo que no lo es, que la posibilidad de la experiencia compartida —la comunicación— se elimine. Toda actividad artística depende de una actitud indulgente ante tales cuestiones, mientras que las modificaciones en los modos más importantes del arte indican frecuentemente unas evaluaciones cambiantes y correctoras de ellos. Toda creatividad, se puede aducir, se dirige al vacío, a veces penoso, que existe entre las circunstancias que llamamos reales y las potencialidades de nuestra mente, presentes ante nosotros bajo la forma de ideales.

El realismo del siglo XIX advino entre dos períodos en los que el arte más excelente se ocupó de lo ideal y de lo imaginado. El romanticismo, en las primeras décadas del siglo, fue una rebelión contra las trabas del gusto y la razón, que habían sido aceptadas, en general, por el arte renacentista y postrenacentista (*véase* Romanticismo).

En sus últimas décadas, el siglo presenció una segunda oleada de romanticismo bajo el aspecto de simbolismo, iniciada en la poesía y que produjo un arte satisfecho de desplegar sus propósitos poéticos (*véase* Simbolismo y Art Nouveau). Entremedias advino un período en el que el arte, particularmente en Francia, prestó particular atención al registro del mundo visible del presente. Esto fue algo más que el recurso a los datos del mundo visible común a la mayoría de todos los períodos del arte: tendía a excluir cualquier cosa no clasificable ni verificable como realidad y a negar los significados simbólicos.

Existen distintos grados de realismo, por supuesto. Es fácil presentar al siglo XIX —el siglo de los imperios comerciales, además de los políticos, de las grandes investigaciones históricas, de los archivos y las estadísticas, de los sorprendentes adelantos técnicos y de los productos industriales— como el siglo de las realidades. También podemos aducir la emergencia de la novela cada vez más naturalista, la invención de la cámara fotográfica y, más tarde, la invención del cinematógrafo, como pruebas señaladas de todo esto. Pero no sólo fue este siglo igualmente rico en invención poética; fue también el período en que la música llegó a desafiar a las demás artes y, en cierta medida, incluso consiguió una posición dominante. También fue una época en que las clases medias comenzaron a mirar el arte como una alternativa de la vida cotidiana, como una fuga de la realidad, como un entretenimiento. Muchos artistas realistas aprendieron con rapidez a endulzar las realidades mediante la selección y mediante su empleo para ilustrar temas que atrajeran a este público. Las escenas exóticas, las anécdotas agradables, los paisajes que sugerían aventuras o descanso, las naturalezas muertas que denotan placer y abundancia, todo esto puede ser positivo y, sin embargo, provocar respuestas que van más allá de los hechos mismos. Esto ocurrió en particular con las representaciones de la figura, tanto si se llamaban *Sansón y Dalila* como *El baño turco* o, cada vez más ahora, *Estudio de un desnudo*, o, simplemente, *Desnudo*. También el realismo podía moderarse de una forma casi imperceptible en términos de un idealismo derivado del clasicismo. Estructuras de composición, tipos de belleza física, posturas y grupos, tradicionales todos ellos, se pueden encontrar a menudo bajo una superficie que en apariencia es puramente fáctica y observada. Esto es así, en parte porque todo tipo de arte exige algún proceso de transformación, y en parte porque el recurrir a la gran tradición aseguraba la aprobación pública, y también en parte porque la tradición no se podía desechar con facilidad.

En este contexto, las formas, más radicales, del Realismo fueron en verdad chocantes. Fueron recibidas por la mayor parte de los críticos y por el público de exposiciones como agresivas. Hasta cierto punto querían ser agresivas: eran ataques contra las convenciones artísticas, evidentemente, pero también contra conveniencias que eran tan sociales como artísticas.

Un pintor realista podía presentar unas figuras desnudas en el agua, o cerca de ella, y llamar al resultado *Bañistas*; con ello podía estar refiriéndose al mundo real y sugerir placeres corrientes, al tiempo que apuntaba también hacia la larga tradición, fundamentalmente idealista, del arte figurativo clásico. El representar a una mujer muy carnosa que se alejaba de un indefinido charco de agua, pasando junto a una compañera sentada, y ambas mujeres gesticulando llamativamente, pero sin propósito claro, era una afrenta a la idea de clasicismo o de las satisfacciones sensibles normales; en gran tamaño y pintado con mucho vigor, era una afrenta a lo que esperaban los amantes del arte bien educados. *Las bañistas* de Courbet (Musée Fabre, Montpellier) constituyó el escándalo del Salón de París de 1853. La policía pensó en retirarlo, no fuera que causara ofensa pública; el público, que gustaba de ser ofendido, se agolpaba para contemplarlo; los críticos y los caricaturistas se burlaron del cuadro. Sólo mujeres de clase inferior podían ser tan desmañadas y tan sin sentido en sus gestos. Para algunos era la falta de sentido lo que pesaba con más fuerza que la exhibición de la carne; para Delacroix, por ejemplo, quien creía que Courbet aplicaba la pintura con maestría: «La vulgaridad de las formas no importaría; lo que resulta insoportable es la vulgaridad y la falta de propósito en la idea; lo que es más aún: ¡si sólo esa idea, cualquiera que sea, estuviera clara!». La ausencia de una narrativa discutible, o de

una idea, bloqueaba el proceso de apreciación y crítica instilado por la larga tradición de arte inteligente, y rompía la trama de referencias existentes mediante las cuales las obras de arte cobraban significado, y por lo tanto vida, recibiéndolos de amplios sectores de conocimientos heredados. El refutar tales vínculos, especialmente cuando se trabajaba con las proporciones de este cuadro (2,27 por 1,93 metros), evidentemente una *magnum opus*, dañaba el arte y a toda la jerarquía de la civilización.
Esto ayuda a comprender también el escándalo promovido por la obra de Courbet *Entierro en Ornans* (pintada en 1850, expuesta en el Salón de 1851; ahora en el Louvre, París). Hecha a la medida de las pinturas históricas más grandiosas (3,15 por 6,68 metros), muestra a las anónimas gentes de Ornans, pueblo rural apartado, que toman parte, sin prestar mucha atención, en un acontecimiento también anónimo. El que muchas de ellas —y también el paisaje— puedan ser representaciones exactas sólo subrayaba la falta de significado: era la verdad, quizá, pero ¿la verdad de qué?
Diez años después de que Courbet pintara sus *Bañistas*, Manet pintó su versión del viejo tema de Venus (*Olympia*, 1863; Musée du Jeu de Paume, París), herencia de la Antigüedad a través de la *Venus de Urbino*, del Tiziano (1538; Uffizi, Florencia) y normalmente bien recibido por el gusto del siglo XIX, bajo una miríada de formas diversas, como la celebración de la belleza ideal y, al mismo tiempo, un encuentro agradablemente sensual para quienes gustasen de ello. El autor parece que se sorprendió ante la furia que despertó cuando se expuso en 1865, aun cuando él mismo había cortado cualquier posible vínculo con esa tradición, excepto en lo que se refiere a la composición. El escenario y los accesorios —la sirvienta negra con el ramo de flores, el gato negro— se interpretaron como indicaciones de que la retratada era una prostituta: esta había sido, en realidad, la intención de Manet. Peor aún: la había pintado sin el semblante invitador ni las proporciones que podrían haber hecho del cuadro algo atractivamente perverso. En vez de eso, la mujer se muestra fría, impasible. El que la pintura de Tiziano también es posible que representara a una cortesana no podía escudarle: Manet había sacudido una tradición próxima a las preocupaciones centrales del arte y la belleza, arrancándola hasta el momento presente, y las resonancias del pasado que conservó sólo sirvieron para subrayar la pérdida.
Cuando Manet estaba trabajando en este cuadro, su mentor, Baudelaire, escribía que «para que cualquier "modernidad" resulte digna algún día de poder ocupar el puesto de "antigüedad", es preciso que se destile de ella la misteriosa belleza que la vida humana coloca accidentalmente en ella». Manet la había destilado a conciencia, incluso a través de sus pinceladas y su paleta que, aunque maravillosamente sutiles, privaron a los espectadores de los encantos visuales que esperaban como si se tratara de un derecho. Por lo tanto, se puede decir de él, hasta cierto punto, que fue la contrapartida ciudadana de la campaña, fundada mayoritaria, y bastante insistentemente, en temas campesinos, de Courbet para que el arte descendiera a la tierra. (Los parisienses de aquellos tiempos se animaban entre sí en el menosprecio de las provincias, actitud que un amigo de Courbet, el filósofo socialista Proudhon, estaba intentando corregir). Pero el abierto uso por Manet de antetipos tradicionales en este período de su carrera —como también en la obra, un tanto anterior, *Déjeuner sur l'herbe* (1863; Louvre, París), tema de Giorgione compuesto al modo de Rafael, pero de nuevo lanzado al presente— convierte su realismo en un modo de reelaborar la tradición, de confrontar la tradición sin deferencia, y no en una insistencia total e intencionada en el presente y en la realidad común. También habrá que preguntarse, sin embargo, hasta qué punto fue capaz el mismo Courbet de eludir el tirón de las ficciones artísticas tradicionales.
Cuando Courbet montó su exposición individual próxima a la entrada de la Exposición Internacional de París de 1855, tras haber rehusado la invitación de crear una obra considerable destinada a ser incluida en el certamen oficial, porque en tal caso habría tenido que someterse al juicio de un jurado, escribió sobre su puerta: «Realismo. G. Courbet: exposición de cuarenta de sus pinturas». En su catálogo, en cierta medida, rechazaba el término:

> «El título de "realista" me ha sido impuesto del mismo modo que el título de "romántico" les fue impuesto a los de 1830... He estudiado el arte de los antiguos y los modernos sin ninguna idea dogmática ni preconcebida. No he intentado imitar a los primeros ni copiar a los segundos... Conseguir destreza mediante el conocimiento: ése ha sido mi propósito. Registrar las maneras, las ideas y los aspectos de esa época como yo mismo los he observado... ser hombre, además de pintor; en resumidas cuentas, crear un arte vivo... ése ha sido mi propósito principal.»

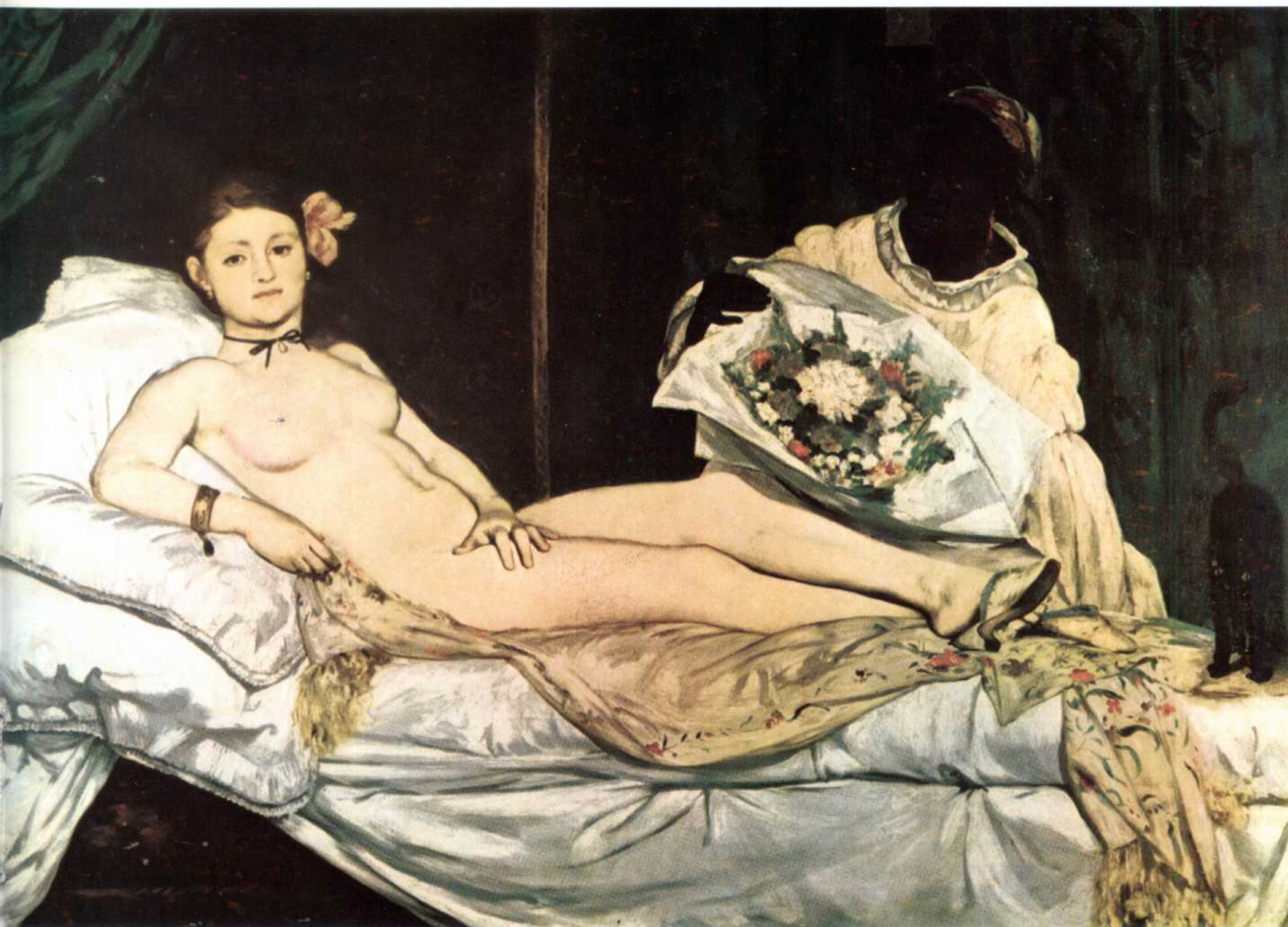
Seis años después, estimulado por el éxito que alcanzó fuera de París, Courbet escribió una declaración más amplia dirigida a sus discípulos (había abierto una escuela Courbet, pero sólo duró unos cuantos meses). En ella afirmaba que el arte no se podía enseñar, puesto que era algo esencialmente individual.

> «Añado que el arte, o el talento, según mi opinión, sólo puede ser para el artista el medio de aplicar sus facultades personales a las ideas y las cosas de la época en que vive. Especialmente en la pintura, el arte sólo puede consistir en la representación de objetos visibles y tangibles para el artista... Se trata de un lenguaje completamente físico que utiliza como palabras todos los objetos visibles; un objeto *abstracto*, no visible, que no existe, no cae en el campo de la pintura. La imaginación en el arte consiste en saber cómo encontrar la expresión más completa de algo que existe, pero nunca en suponerse ni crear la cosa misma... Lo bello, como lo verdadero, es una cosa relativa al tiempo en que vivimos y a la persona competente para concebirlos.»

Y así prosigue con bastante extensión. En el año del *Entierro en Ornans* resumió su postura de un modo más breve, en una carta remitida a un periódico.

> «No sólo soy socialista, sino demócrata y republicano; en pocas palabras, apoyo la revolución en su totalidad, y sobre todo, enteramente, un realista... porque ser Realista significa ser el amigo sincero de la verdad real.»

Ese mismo año de 1851 vio otra de sus obras clave en el Salón, *Los picapedreros* (antes, en Dresde; se cree destruido), que fue modelo para otros realistas: para aquellos que pensaban utilizar imágenes naturalistas en mayor o menor grado, para apoyar campañas progresistas sociales y políticas. Courbet insistía en que aquella pintura surgió de un encuentro casual; dijo cuánto debía a la reconstrucción. El joven y el viejo que se ven trabajando en la carretera en su inacabable tarea no fueron captados por él como si se tratara de una instantánea; tuvo que interrumpir su trabajo y pagarles para que se prestaran a posar para él en su estudio, uno por uno. La composición que utilizó es decididamente clásica —como, por ejemplo, una sección del friso del Partenón—, con sus figuras de perfil, paralelas al plano del cuadro y también al paisaje



Olympia, por Manet; óleo sobre lienzo; 1,3 × 1,9 m. Musée du Jeu de Paume, París.

que casi cierra el espacio pictórico como un telón de fondo. Proudhon la llamó la primera pintura socialista, y «una sátira sobre nuestra civilización industrial, que continúa inventando maravillosas máquinas para ejecutar toda suerte de tareas..., pero que no puede liberar al hombre de las faenas más agobiantes». Courbet habló de su obra como de una rara «expresión de la miseria y el abandono»; su respuesta, dijo más tarde, fue inspirada por la piedad. Por lo tanto, no exigía un cambio social: fueron otros los que convirtieron la pintura en un manifiesto socialista. El arte es notoriamente mal medio de hacer pronunciamientos polémicos sin ambigüedad. Courbet parece haber sido más consciente de la infinidad del trabajo y de la situación de los hombres que de ningún sentimiento claro de la injusticia. «En estas tareas —escribió mientras trabajaba en la pintura—, así es como se empieza y así como se termina».

Aunque el cuadro estaba imbuido de una dignidad clásica —bastante más que lo que sus contemporáneos estaban deseosos de admitir voluntariamente—, era de un realismo desconcertante en sus detalles, sobre todo respecto a las vestiduras. Las figuras eran grandes, de tamaño natural, de forma que también lo eran los agujeros de los calcetines del hombre. Tales elementos en el cuadro, que fue exhibido junto con el *Entierro*, fueron esgrimidos como prueba de que Courbet era un extremista político y un salvaje. Él aceptó, por lo menos, este último epíteto: «En nuestra civilización supercivilizada, debo llevar una vida de salvaje; debo liberarme de los gobiernos», y en 1853 se produjo su negativa a crear una pintura a requerimiento del gobierno. Sin embargo, la creó para su propia exposición: *El estudio del artista* (ahora en el Louvre, París), en la que se combinan el realismo de la observación con un barniz de Realismo en sus implicaciones sociales dentro del contexto de un programa alegórico.

Nada de esto —ni las ideas, ni las acciones— era enteramente nuevo. Delacroix podía haber llamado con propiedad a su pintura de 1830 *La Libertad guiando al Pueblo* (Louvre, París), una «alegoría realista».

Tras la acusación lanzada por Courbet a la civilización, estaban no sólo Proudhon, el anarquista, sino también Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), la figura eje entre la Ilustración y el Romanticismo. Detrás de sus elecciones temáticas estaba el gusto del siglo XVIII por los temas de género y la pintura holandesa del siglo XVII. Al rehusar la invitación oficial de 1853, Courbet había escrito al director de Bellas



Los picapedreros, por Courbet; óleo sobre lienzo; 2,13 × 3,12 m.; 1849. Anteriormente, en la Gemädegalerie Alte Meister, de Dresde; destruido.

Artes: «Yo solo, entre todos los artistas franceses que son contemporáneos míos, he tenido la fuerza de expresar y representar de un modo original mi propia personalidad y a la sociedad misma». Esto era pretender demasiado, pero es una característica del Realismo y de él mismo el que necesitara plantear tales pretensiones. Tuvo acuciante impulso dominador, pero en el Realismo hay también una proyección esencial de la personalidad, de la expresión auténtica de la experiencia de un ser humano acerca de la sociedad humana, y esta insistencia es la principal diferencia (dejando a un lado las cuestiones de calidad), entre la clase de Realismo de Courbet y el Socialismo Realista de nuestro siglo. Cuando un arte abandona los temas establecidos y cesa de apoyar los valores convenidos, la autenticidad personal se convierte en el único rasero posible (muy difícil, en verdad, de aplicar con certeza). La alternativa de los impresionistas —brindando una verdad objetiva, casi científica, a expensas de una formulación más personal— sigue siendo muy ambigua en su contenido, particularmente en lo que se refiere a valores. Los países socialistas, así como otros totalitarios, por otro lado, al encuadrar el arte como parte de su sistema de educación controlado por el gobierno, suponen, o pretenden suponer, que los temas y los valores son, una vez más, una propiedad común firme, de modo que lo que llaman Realismo se transforma inmediatamente en idealización.

Los contemporáneos, un tanto mayores, de Courbet Jean-François Millet (1814-1875) y Honoré Daumier (1808-1897) compartieron muchos de sus propósitos e intenciones. El crítico Castagnary pensaba en Courbet y en Millet cuando escribió en 1857 que las aspiraciones del día estaban bien expresadas en temas rurales, debido a que éstos eran intemporales en su importancia, de un modo en que los temas urbanos no lo podían ser. El elegir temas campesinos para el arte se podía interpretar como un rechazo de temas más elevados y, por lo tanto, de los valores tradicionales tal y como los mantenían las academias, pero también sugería una penetración roussoniana a través de la fachada exterior de la sociedad actual hasta sus bases intemporales. De esta forma, el Realismo podría considerarse un ataque a la civilización y también una declaración sobre la verdadera naturaleza de la civilización. Esto es así particularmente cuando los temas se generalizan para destacar su intemporalidad. Detrás de la obra de Millet *El sembrador* (1850, Museum of fine Arts, Boston; una de una serie de pinturas sobre el mismo tema), exhibida en el mismo Salón que las obras de Courbet *Entierro* y *Picapedreros,* se encuentran no sólo Miguel Ángel y la escultura antigua, sino también el profundo sentido —pregonado por varios escritores a lo largo de todo el siglo— de las permanentes prioridades de la humanidad. Las pinturas épicas de Millet de campesinos en sus tareas representan su respuesta a las promesas de 1848, pero era característico de él que no volviera la mirada hacia textos contemporáneos, en busca de estímulo, sino hacia la Biblia y Virgilio. Lejos de limitarse a los hechos comprobables de su época, el Realismo en sus manos tomó la forma de arquetipos reunidos.



El sembrador, por Millet. Óleo sobre tela; 1,01×0,82 m.; 1850. Museum of Fine Arts, Boston.

«Y han rechazado esto... los ignorantes», litografía por Honoré Daumier del año 1859.



Aparición del naturalismo.—Daumier demostró que un marco urbano no tenía por qué excluir este tipo de espiritualidad con sus pinturas de las lavanderas de París, que suben los escalones desde el Sena cargadas con sus pesados fardos a lo largo del muelle; la acción es, una vez más, arquetípica, y puede ser interpretada como una metáfora. Las pinturas de Daumier fueron poco conocidas durante su vida; fueron sus caricaturas (hoy las llamaríamos chistes gráficos) lo que la gente vio, y las vio con frecuencia: comentarios acerca de personalidades y acontecimientos políticos y sobre las costumbres de la clase burguesa y de la trabajadora. Estas obras estaban claramente basadas en hechos contemporáneos y a veces llegaron a estar muy cerca del reportaje objetivo; no obstante, Daumier puso en ellas su conocimiento del arte de tiempos pasados, así como su extraordinaria habilidad como dibujante. Una obra temprana, como la litografía *Rue Transnonain* (1834), está dentro de la tradición artística de Caravaggio y Géricault, aunque aparece como una auténtica narración de una escena; *Membres de la Société de Secours du Dix Décembre dans l'Excercise de leur Philantropiques Fonctions* (en realidad unos miembros del grupo promotor de la elección de Luis-Napoleón y de su elevación a Emperador, «ejerciendo sus funciones filantrópicas» sobre un escéptico) nos muestra cómo Daumier utilizó la escenografía barroca en combinación con el interés del siglo XVIII por la fisonomía —quizá estudiado en los aguafuertes de Goya— para poder producir una imagen vívida para un hecho trascendente.

El supuesto realista de que un hecho solo puede constituir algo digno del arte, no fue compartido por los Realistas. El mismo Daumier se burló a veces de la actitud, más tarde expresada de forma particularmente eficaz por un personaje de Zola, el pintor Claude Lantier, quien exclama: «llegará el día cuando una sola zanahoria original estará preñada de revolución». Nuestros Realistas, y los escritores de su círculo, condenaron al simple realismo como una expresión de materialismo.

El vocablo «naturalismo» fue introducido en la crítica de arte por Jules Antoine Castagnary en el año 1862, y vino a reemplazar a «realismo» debido a que sugería mayor objetividad y las actividades de los naturalistas (los científicos). Zola empleó esta nueva denominación para referirse a la literatura que presentaba al hombre no como éste debe ser, sino como es, «un hombre natural; un hombre supeditado a las leyes físico-químicas; un ser determinado por la influencia de su medio ambiente». Aun así, prestó atención a la humanidad que sufría, a las clases trabajadoras, y a lo que el «Daily News» describió en 1881 como «ese retrato innecesariamente fiel de los sucesos desagradables». Reclamó un interés desapasionado por el comportamiento humano, así como por «los mecanismos internos» que lo rigen; no obstante, su preocupación por la miseria y el marco en donde ésta se produce, no estuvo de un modo puramente objetivo ni sensacional en su propósito. El suyo también fue un arte de protesta; la acumulación de los detalles observados eran pruebas corroborativas tras las cuales el autor podía ocultar su rostro. El naturalismo de Zola tiene una conciencia, y ésta es muy parecida a la conciencia de los Realistas.

El impresionismo, que Zola apoyó con sus escritos y que se suele ver con frecuencia como algo que se corresponde con sus obras de novelista, no tiene el mismo tema ni el mismo propósito. Ni siquiera se acomoda a la definición de Zola, (dada para el arte dramático, para ser exactos, aunque el significado implícito era más amplio): «un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento». Durante algunos años, en cualquier caso, los impresionistas evitaron



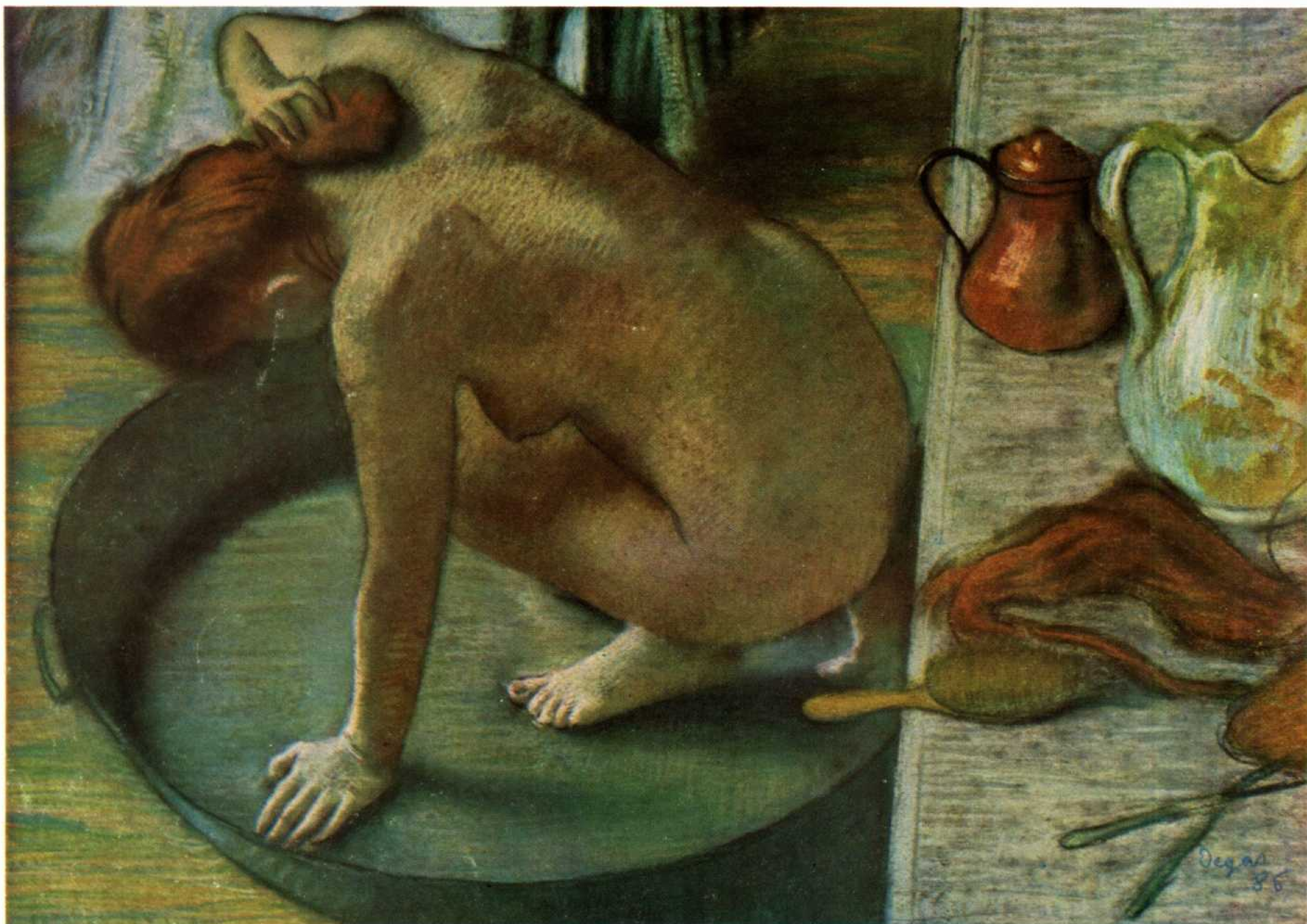
que su temperamento se interpusiera entre las escenas que elegían para pintar y las mismas pinturas que las representaban. Resultaba muy difícil distinguir la obra de un artista de la de otro y todavía puede seguir siéndolo. Quizá respondiendo a su ejemplo, Manet abandonó en gran parte su postura desafiante. En 1877 pintó el retrato de *Nana*, la anti-heroína de la narración de Zola que contaba la venganza de una prostituta contra el mundo, pero sin casi nada de la aspereza que la historia (*L'Assomoir* 1877, y *Nana* 1880) exigía: la fría agresividad de *Olympia* había cedido a una descripción de tipo animado casi encantador. Del mismo modo, las escenas callejeras de Manet y de los jóvenes impresionistas no daban un significado especial a nada, y no extraían de ellas ningún tipo de drama como Zola lo habría hecho, y esa misma vaciedad —que se llegó a pensar que era la pureza de su arte— fue lo que el público rechazó. Era chocante encontrarse con que a la figura humana no se le prestaba más protagonismo físico o espiritual en una pintura que a otro tipo de sustancia que pudiera captar o reflejar la luz, como por ejemplo las nubes o el follaje. Zola dijo de Manet: «no sabe ni cantar ni filosofar: sabe pintar, y eso es todo». Lo notable es que esta inocencia (exagerada) del artista y esta noción de una obra de arte como un producto exclusivamente visual sin contenido conceptual, ha sido mal tomada como una norma de acuerdo con la que buena parte del público juzga el arte hasta nuestros días. Sin embargo, la concentración en la pura visibilidad —única en la larga historia del arte— puede conseguir un significado a través de la intensidad. La fascinación de Monet por lo visible pudo llevarle tanto a la extraordinaria pintura de su mujer en su lecho de muerte —hecha, no como un recuerdo amoroso, sino porque no pudo resistir la tentación de captar la «sucesión de graduaciones adecuadas del color que la muerte iba imprimiendo a su rostro inmóvil»— como a esas series de escenas repetidas bajo las cambiantes condiciones de la luz —de nuevo lo inmóvil transformado por lo móvil: la Catedral de Rouen, los almiares, el Palacio de Westminster, el jardín de Monet en Giverny. Para aquellas fechas sus colegas impresionistas habían hallado el programa del impresionismo demasiado coartador pictóricamente, y excesivamente apartado de las preocupaciones humanas. Sólo Monet llegó hasta el extremo paradójico en el que el fenómeno pasajero, anotado y trasladado a la pintura con agudeza y persistencia únicas, se convierte en celebraciones épicas de la experiencia visual.

En esto no hay cabida para un comentario social, ni siquiera para uno indirecto. Monet no reclamaba una condición social igual para una catedral y los almiares, sino sólo igual valor visual. Monet era hijo de un tendero, y algunas de sus primeras pinturas (cuando estaba bajo la influencia de Courbet) mostraban escenas de tareas y trabajos, pero no continuó esta práctica y es difícil sacar mucho significado social de sus representaciones y las de sus amigos de los entretenimientos de los parisinos medios. El impresionista que nos recuerda de vez en cuando su fidelidad social es Camille Pissarro (1880-1903) y puede resultar significativo que fuera bastante mayor que los demás, incluso más que Manet, a quien los impresionistas miraban como a un padre. Pissarro fue un socialista con un poder de persuasión anarquista. Creía que la excelencia humana afloraría para guiar al mundo hacia la fraternidad universal sólo con que se pudieran barrer los sistemas económicos y de gobierno opresores. Durante sus últimos años contribuyó con ilustraciones a las publicaciones anarquistas; esto ocurrió cuando se asoció con los neoimpresionistas, particularmente con Signac, quien escribió en 1891 acerca del empleo del arte como de «un testimonio de la gran confrontación social que está comenzando entre los trabajadores y el capital». Habrá que reconocer que el arte es todo lo contrario: el neoimpresionismo, retoño del impresionismo —y como muchos retoños, insatisfecho con su padre—, rechaza sus formas lacónicas para convertir al arte, una vez más, en arma social. En otros aspectos, apenas podrá ser más diferente del Realismo.

Degas (1834-1917) también era algo mayor que Monet, Renoir y Sisley (quienes, junto con Pissarro, formaban el núcleo de los impresionistas). Además, Degas estaba impregnado de la tradición clásica y no estaba inclinado a negarle a la imagen humana su función principal en el arte. En cambio, sí creó algunos paisajes verdaderamente exquisitos que pocas personas conocen, y su interés por los caballos como formas de movimiento energético fue tan intenso, que uno se pregunta algunas veces, particularmente ante sus figuras modeladas que constituían sus medios para estudiar los caballos y los cuerpos humanos, si llegó a concederles alguna diferencia de categoría.

Pero entonces también podemos preguntarnos si distinguió —en sus pinturas, en sus obras al pastel, en sus dibujos y en sus monotipos— entre las lavanderas, las mujeres de la clase media atendidas en sus baños y tocadores por sirvientas, la bailarinas de ballet descansando o en movimiento y las prostitutas desnudas aguardando con abandono su negocio cotidiano. La objetividad más fría parece haber sido su único programa combinado con un afán similar al de Monet por trabajar, una y otra vez, partiendo del mismo motivo. Degas no fue revolucionario en asuntos políticos. Sus contemporáneos le acusaban de misoginia. Su gusto por la observación como (según decía él mismo) a través del ojo de una cerradura, así como por mostrar a las mujeres «desprovistas de sus ademanes y afectaciones, reducidas al nivel de unos animales que se están limpiando», nos podría sugerir un gusto por la verdad que va más allá de la objetividad y apunta hacia la animadversión. Pero no debemos olvidar sus raíces clásicas. Su prolongada búsqueda de la hembra quizá pueda ser vista como una prueba de un programa solitario de reforma (pero no del todo único), que no es ni social, ni político, ni sexual, sino artístico. Como clasicista conocía el valor y el poder permanente de un repertorio heredado de proporciones y posturas. Una vez que se decidía a dejar esa herencia a un lado, trabajaba incesantemente, y con una destreza sin igual, para crear un repertorio alternativo que se fundaba en los hechos observados personalmente. Por una de esas estupendas coincidencias, la cámara fotográfica estaba disponible, así como los grabados en madera japoneses. Ellos ofrecían alternativas, la primera a través de los limitados pero objetivos medios del aparato y los segundos mediante los elaborados y perfeccionados procesos de observación seguidos por la simplificación y la composición. Ambos llamaron la atención sobre la importancia de las tensiones que el objeto representado tenía en relación con los espacios y objetos circundantes, así como con el encuadre de la imagen total. «En una pintura la interrelación lo significa todo», decía Degas en 1891 como objeción al naturalismo superficial que se esforzaba por captar la verdad de un detalle, pero ignoraba la viabilidad del conjunto. Degas estaba probando la eficacia —incluso la belleza— en el arte de actividades tales como lavar o descansar tras

Nana, por Manet. Óleo sobre tela; 1,5 × 1,16 m.; 1877. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.



El barreño, por Degas; pastel sobre cartulina; 60×83 cm.; 1886. Louvre, París.

un fatigoso ejercicio y también de los movimientos y posturas convencionales del ballet (otro repertorio). Su única escultura expuesta, *La pequeña bailarina de catorce años* (exhibida en 1881, y ahora en la Tate Gallery de Londres), fue considerada como una afrenta a la niñez y al arte, en parte debido a las ropas reales con las que el artista vistió la figura de bronce de la niña. Sin embargo, unos pocos críticos habían leído lo suficiente como para saber que esta rareza no sólo estaba aceptada por las tradiciones napolitanas y españolas en la escultura, sino también por los antiguos hábitos de pintar y vestir las esculturas, de lo que también los arqueólogos se estaban enterando. Cuando Degas presentó una serie de obras al pastel de mujeres en su tocador, en 1886, el novelista J. K. Huysmans pensó que eran tan monstruosas, que parece estuvo a punto de clasificar a Degas entre aquellos que estaban utilizando unos detalles naturalistas deprimentes y unos escenarios sórdidos para entretener al público con horrores y conmociones. Las pinturas, escribió entonces, «desprenden el tufillo de las estampas de contrahechos, del abrazo de la prostituta, del movimiento repugnante del lisiado sin piernas». En cambio, Renoir —que no era, ciertamente, ningún misógino ni en el arte ni en la vida— llamó a esta serie «una pieza del Partenón», intuyendo quizá el nacimiento de un nuevo clasicismo en el que el realismo tomó el papel que antes se reservaba al idealismo.

El constante estudio de Rodin sobre la figura en movimiento sugiere un deseo similar de una nueva clase de figuración, pero su propósito era fundamentalmente ampliar el potencial del cuerpo humano como vehículo para la expresión emocional. Su temprana figura llamada *La Edad del Bronce* (1875-76; Tate Gallery, Londres) era tan real que levantó la acusación de ser simplemente un molde tomado del modelo (este proceso demostró su valor en la obra del escultor norteamericano George Segal, 1924). El propósito de Rodin era más ambicioso que lo que este escándalo significaba: lo que perseguía era la expresividad de Miguel Ángel y de la escultura medieval y si buscaba los fundamentos de esto al observar la naturaleza, también estudiaba la obra de sus predecesores con la mayor atención, y estaba dispuesto a cargar cuanto aprendiera de ambas fuentes de un significado apasionado a través de unos medios antinaturalistas. Poses extremadas, disposiciones que desafiaban la gravedad, distintas formas de distorsión y exageración —incluyendo la sorprendente de la figura incompleta—, todo esto combinado con unos agudos contrastes de tamaño y con el uso de la superficie quebrada e interrumpida: Rodin no se preocupaba por retratar el mundo visible de su época, ni de ninguna otra.

La naturaleza y la realidad eran simplemente un punto de partida. Degas, por el contrario, aceptaba las circunstancias temporales en las que encontraba el motivo que estudiaba; no sintió necesidad de suprimir los elementos de época ni de universalizar su obra. Ni tampoco quiso ser el autor de un tratamiento enciclopédico del tema humano.
El tamaño de sus obras fue modesto y su tono, nada teatral. Mientras, los trabajos de Rodin, especialmente esa amplia gama de obras relacionadas con «Las Puertas del Infierno» (comenzada en 1880; inconclusa a su muerte en 1917; los dibujos y maquetas preliminares en el Musée Rodin, París), no sólo recordaban a Dante, sino también a Wagner.
Fuera de Francia, el realismo y el naturalismo se desarrollaron de distintas maneras, con y sin el estímulo de los ejemplos franceses. Para decirlo de otro modo: el siglo andaba en pos de realidades y de visiones. En Alemania, los pintores románticos C. D. Friedrich (1774-1840) y P. O. Runge (1777-1810), basaron sus pinturas esencialmente religiosas en amplios estudios de fenómenos naturales especiales (*véase* Romanticismo). Como método, éste no era fundamentalmente distinto del de otros pintores anteriores; es la intensidad de su persecución de la verdad visual y su entrega confiada a nuestros ojos —vívida y clara— lo que hace su relación con la realidad poco usual. A partir de aquí, y también de una tradición de la pintura más directamente naturalista y descriptiva, asociada con representaciones de lugares determinados —ciudades, campo e interiores— desarrollada particularmente en Copenhague (en donde Friedrich y otros pintores del norte de Alemania se estaban formando), continuaron una línea de pintura con frecuencia modesta, pero brillantemente naturalista, por lo general de reducidas medidas y de temas nada excepcionales, lo bastante detallada para complacer al público lector de novelas y narraciones de viajes, y con la impresión de novedad que le daban los elementos de la pulcritud neoclásica. Esta tendencia fue reforzada y corregida en parte por el ejemplo de Courbet.
En 1852, Courbet exhibió sus obras *Los picapedreros* y *Un entierro en Ornans,* en una exposición en Frankfurt. En 1858, cuatro pinturas suyas estuvieron expuestas en la Frankfurt Kunstverein, y él fue invitado a visitar la ciudad. Fue, y se divirtió pintando, cazando y festejando por todo lo alto. En 1869 ya tenía una sala dedicada a él en una gran exposición en el Glaspalast de Munich (se exhibió de nuevo *Los picapedreros*); Luis II de Baviera le concedió una medalla de oro y en octubre Courbet llegó para pasar un mes como el héroe de un grupo cada vez mayor de discípulos alemanes. El más importante de éstos fue Wilhelm Leibl (1844-1900), por cuya obra Courbet expresó su más encendida admiración. La pintura más famosa de Leibl, *Tres mujeres en la iglesia* (Hamburger Kunsthalle, Hamburgo), fue pintada entre 1878 y 1881, algunos años antes de su relación directa con Courbet. Nos muestra una naturalidad que Courbet pudo haber respetado, pero nada de su brillantez. Gran parte de la piedad inherente a esta obra proviene de cierta intención de pasar inadvertido por parte del pintor. Esto hace aparecer a Courbet como el más romántico de los dos y a Leibl como el más naturalista, pero no hay que engañarse: hay picardía en la exposición de Leibl y en el significado de esta imagen de devoción rústica, en un momento en que las ciudades estaban creciendo rápidamente y Alemania experimentaba una industralización acelerada. Otros pintores alemanes tomaron determinados aspectos de la obra de Courbet, algunos más y otros menos señaladamente y algunos de ellos llegarían a ejercer influencia por sí mismos: Franz Lenbach (1836-1904), Hans Thoma (1839-1924), Wilhelm Trübner (1857-1917), etc. Courbet escribió desde Munich: «Los jóvenes pintores de aquí trabajan absolutamente a mi manera». Alemania y también Bélgica, según creía él, estaban ávidas de proseguir su labor. Un aspecto de esta influencia se relaciona con la pintura holandesa del siglo XVII. El entusiasmo de Courbet —en Munich pintó copias de un Hals y de un Rembrandt— añadió una fuerza adicional al renacimiento del interés por la pintura holandesa, y eso, a su vez, se unió a su propia influencia y la reforzó. Otro aspecto es más metafórico y nos sugiere el impacto que tuvieron el carácter y las inclinaciones románticas de Courbet. «Todavía me brama la sangre en las venas para derramarse cálidamente en mis pinturas»: la identificación de la personalidad de un pintor y de sus emociones con los trazos que hacía en los lienzos, de su sangre vital con el propio medio, no era algo sin precedente, pero encontró una expresión particularmente señalada después de Courbet. La cita que acabamos de hacer era de Karl Schuch (1846-1903), un pintor vienés que había llegado a Munich en 1869, justo a tiempo de conocer a Courbet, y que habría de trabajar algún tiempo en el estudio de Leibl. Encierra una noción que se convirtió en esencial para buena parte del arte alemán y para la crítica de arte, así como en la base fundamental del expresionismo.
La tradición alemana del naturalismo tuvo sus propios logros que ofrecer, y a veces éstos nos sugieren una concentración independiente, impresionista o por lo menos al estilo de Manet, sobre la realidad visible y en la viveza de la ejecución. Adolf von Menzel (1815-1905) todavía no es muy conocido fuera de su país. Su imagen está quizá oscurecida por la serie de pinturas históricas brillantes, pero también fundamentalmente nacionalistas, que celebran la vida de la corte y las guerras de Federico el Grande, obras excelentes que aúnan un cálido sentido del período histórico y una vívida escenografía de un modo que sólo los más sensibles cineastas han sido capaces de igualar. Pero Menzel fue también el pintor de paisajes ciudadanos y de escenas de interiores familiares que anteceden y a veces sobrepasan lo mejor que el realismo y el naturalismo pueden ofrecer en otros lugares, unas pinturas en las que el valor de una experiencia corriente, mantenida permanentemente, se hace patente de modo milagroso. Estos cuadros, pintados durante la década de 1840, no fueron conocidos hasta finales del siglo, pero la inclinación hacia el naturalismo de esta clase siguió siendo fuerte en Alemania y se dio a conocer por la disposición de pintores como Max Liebermann (1847-1935), Max Slevogt (1868-1932) y Lovis Corinth (1858-1925) a dedicarse a una versión alemana del impresionismo, modificada en el caso de Liebermann por la influencia de Millet y de la pintura holandesa de la Escuela de La Haya —es decir, modificada en dirección al Realismo —, y en el caso de Corinth por una autorrevelación romántica y expresionista.
En los Países Bajos, la misma Escuela de la Haya ofreció una especie de fusión entre las formas románticas y las Realistas. Es decir, Jozef Israëls (1824-1911), Hendrik Mesdag (1831-1915), los hermanos Maris (Jacobo, 1837-1899), Matthys (1839-1917), Willem (1844-1910), y Anton Mauve (1838-1888) —sus miembros más destacados— no antepusieron el naturalismo a su deseo de comentar el mundo que les rodeaba, sino que mostraron paisajes ciudadanos, campestres, y con frecuencia también escenas de trabajo, en unos términos amables, más bien melancólicos, que descolorían literalmente sus representaciones, tendiendo hacia unos efectos monocromos y neblinosos. Las primeras pinturas de Van Gogh de campesinos faenando y en el hogar



estuvieron profundamente afectadas por el ejemplo de la Escuela de La Haya y fue a través de Mauve como conoció el arte de Millet, al que se aproximó en muchas etapas de su desarrollo.
También Inglaterra tuvo unas tradiciones naturalistas intensas relacionadas con Constable y Turner, y se las cargó de significado moral en los escritos de John Ruskin (1819-1900). En parte debido a esto, el realismo y el impresionismo francés tuvieron poca influencia incluso a pesar de que las pinturas impresionistas se expusieron repetidas veces en Londres durante las décadas de 1870 y de 1880. Los artistas y el público buscaban temas significativos y hallaron al arte francés falto de ellos.
En cualquier caso, si hacía falta un comentario social, Inglaterra tenía su tradición dentro de ese género también, que nacía de Hogarth y que sobrevivía incluso de una forma más viva en las novelas que en la pintura.
La originalidad de los prerrafaelistas estriba en combinar el contenido edificante de la pintura histórica seria con un asombroso grado de verdad naturalista. Cuando John Millais (1829-1896) pintó su *Cristo en la casa de sus padres* (1850; Tate Gallery, Londres), llenó el cuadro con detalles que se sumaban para hacer convincente una carpintería en un país y una luz del Oriente Medio. En cierto sentido consiguó un reverso de Millet utilizando la Biblia como primer plano, por así decirlo, en donde Millet la había utilizado de forma latente, y el trabajo humano como soporte cuando Millet lo había convertido en tema principal. A juzgar por el rechazo de Charles Dickens y de otros cuando se expuso *Cristo en la casa de su padres*, el pintor había llegado a ser casi un Realista. En 1849, un crítico vio en la obra de Millais y en la de Holman Hunt una regresión a «la expresión de una época en que el arte estaba más en estado de transición o progreso que de logros». Esta referencia a su estilo primitivo italiano anterior a Rafael señala el contraste con Menzel, cuyas pinturas históricas muestran una fusión comparable del detalle natural y la precisión histórica, pero que parten de la presunción de que la pintura no podía ser demasiado conseguida para captar el mundo rococó de Federido II. La obra de Rossetti *Encontrada*, comenzada en 1854 e inacabada (Wilmington Society of Fine Arts, Wilmington, Delaware), constituyó un intento excepcional de expresar un tema socialmente importante del tipo que puede permitir hablar de Realismo. La obra de Holman Hunt *El despertar de la conciencia* (1853; Tate Gallery, Londres) fue otra. En ambas, el realismo se encamina hacia el simbolismo, y el Realismo está suavizado por la poesía de la pintura histórica. Para encontrar un realismo más directo, menos sermoneador y arcaizante, aunque sorprendentemente bien recibido en una época cuando la mayor parte de los honores eran para obras más encantadoras y sentimentales, hay que acudir a las pinturas de otros artistas. Artistas como Luke Fildes, (1844-1927), Frank Holl (1845-1888) y Hubert von Herkomer, (1849-1914), que unen el calor emocional de Millet con la insistencia periodística en el detalle informativo. La obra de Fildes *Los aspirantes al ingreso en un asilo nocturno* (Royal Holloway College, Egham, Surrey), expuesta en la Real Academia en 1874, era una versión mucho más trabajada de un dibujo publicado por primera vez en el semanario *The Graphic* en 1869, casi una pieza literal de un reportaje preparado para poder convertirse en una pintura de género al tamaño de una pintura histórica (Van Gogh era un gran admirador de los dibujos impresos de esta clase, los coleccionaba y se refería a ellos con bastante frecuencia). La obra de Herkomer *En huelga* (1891; Royal Academy of Arts, Londres) se enfrenta con un problema social incluso con más firmeza, insistiendo en la individualidad de las personas representadas y situándolas delante de nosotros, con un recuerdo inmediato de Liebl. También en otros aspectos Herkomer une el Realismo inglés con Munich y con el legado de Courbet que quedó allí.
Durante el último tercio del siglo XIX, Munich combatió el dominio de París sobre el mundo del arte occidental. Ya en 1858, una revista de arte norteamericana se refirió a la ciudad bávara como la «capital del arte» de Europa y es notable que las tendencias de la pintura norteamericana a partir de este momento, apuntan ante todo hacia Munich y los ejemplos alemanes hasta los últimos años del siglo, cuando se produce su súbito giro hacia París. Frank Duveneck (1848-1916) y otros pintores posteriormente influyentes estudiaron su arte en Munich, durante la década de 1870, cuando el recuerdo de la visita de Courbet aún estaba fresco. Lo que llevaron de vuelta a Norteamérica fue un naturalismo intensificado por unas pinceladas sumamente expresivas y a veces también preocupado por temas sociales inquietantes. Comparadas con esto, las vívidas pinturas, «trozos de la vida misma», de Winslow Homer (1836-1910)

Tres mujeres en la iglesia, por Wilhelm Leibl. Óleo sobre tela. 1,13×0,77 m.; 1878-81. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

Encontrada, por Dante Gabriel Rossetti. Óleo sobre tela; 91,4×0,80 m.; comenzado en 1853 ó 1859; inacabado. Delaware Art Museum Wilmington, Delaware.





son más estrictamente naturalistas y antirretóricas. Lo mismo se puede decir de las escenas exteriores científicamente preparadas de Thomas Eakins (1844-1916); solamente cuando elige un tema que desafía a la mente y al estómago del observador, como en su monumental *La clínica Gross* (1875; Jefferson Medical College, Filadelfia), es cuando podemos hablar de Realismo. En 1908 un grupo de pintores de Filadelfia se trasladó a Nueva York e hizo una exposición de sus obras en la Macbeth Gallery y se les motejó con el nombre de Ashcan School (Escuela del Basurero). Robert Henri (1865-1929) era el dirigente de este grupo. Él y sus amigos veían a Eakins y a Duveneck, a Chase y a los demás discípulos de Munich, como a sus maestros. Además, Henri había estudiado en París y había adquirido una versión del estilo de Manet, que enseñaba ahora, aproximadamente cuarenta años después de que estuviera de moda. Muchas de las obras de estos pintores tratan del peor aspecto de la vida en la ciudad, pero ellos no insistían sólo en la posibilidad de esta poco elegante realidad como tema de arte, sino que presentaban unas escenas y unos momentos que los espectadores pudieran reconocer como típicamente norteamericanos, y también con un pronunciado carácter regional, lo mismo que habían hecho Courbet, Leibl y otros en sus patrias.

La conciencia nacional y el Realismo pueden en realidad ser buenos compañeros. El pintor suizo Ferdinand Hodler (1835-1918), de humilde cuna, fue capaz de pasar del Realismo, a través del naturalismo, hasta una forma muy persuasiva de simbolismo que retuvo los elementos de ambos. Buena parte de su obra fue regional y nacionalista en su tono, pero sus obras más maduras son alegorías que pueden parangonarse con las mejores pinturas simbolistas que pudiera exhibir París y que ejercieron una profunda influencia en el modernismo que para aquellas fechas estaba surgiendo en París, Berlín y Viena y que hasta hoy mantiene notable poder. Cuando los estudiantes de la Academia de San Petersburgo se rebelaron en 1863 contra la imposición de temas específicos para sus competiciones, exigían no sólo el derecho a poder elegir sus propios temas, sino también a hacer que su tema fuera de mayor entidad nacional y social. Estaban inspirados en parte por Nikolai Chernyshevski y su influyente tesis *Las relaciones estéticas del arte con la realidad* (1855), que proclamaba no sólo que el arte debía ocuparse del mundo visible, sino también que los artistas deberían reconocer el cometido social de su obra. Buena parte del arte que vino a continuación fundía el naturalismo con temas históricos elegidos por su valor polémico o por la crítica social que contenían. La obra de Ilya Efimovich Repin *Barqueros* (1870-1873; Museo Estatal Ruso de Leningrado) es una importante contribución a la tendencia Realista con su firme concentración en el carácter de los personajes, al tiempo que capta la servidumbre del trabajo en equipo. Sus medios técnicos en aquella época eran totalmente tradicionales. Más tarde, tras cierto tiempo transcurrido en París, su paleta se iluminó en un reconocimiento parcial de la viveza del impresionismo.

La cuestión de qué medios exigían al Realismo, o también al naturalismo, fue primordial para algunos artistas y sin importancia para otros. Para algunos, el Realismo implicaba no sólo una íntima atención a los hechos y a los compromisos del arte con un propósito polémico, sino también una nueva actitud frente a los procesos del propio arte y ante la realidad del medio elegido. La ejecución pictórica de Courbet, que muchas personas encontraban sencillamente torpe, era la admiración de quienes comprendían que estaba afirmando la realidad de una pintura por la pintura en sí, y del proceso de pintar como un proceso de colocar material colorante sobre una superficie. Cuando en 1912 los cubistas quisieron desvincularse del simbolismo y de la decadencia e insistieron en que eran realistas, apuntando hacia Courbet como su principal antecesor, era a esa condición física a lo que se referían. De la brusquedad material de Courbet y de la tradición de la pintura abocetada para preparar los cuadros, generalmente de temas de exteriores, surgió la pincelada relativamente sistemática del impresionismo, y de ésta, el procedimiento ya totalmente sistemático del puntillismo neoimpresionista y esto, a su vez, sirvió como base para los experimentos de Delaunay, Severini y otros pintores de comienzos del siglo XX. Una preocupación por la realidad podría así marcar el camino hacia la irrealidad (hablando en términos vulgares) del arte abstracto.

Para mayor información:

Clark, T. J.: *Image of the People*, Londres (1973). *Courbet und Deutschland*, Colonia (1978). Farr, D.: *English Art 1870-1940*, Oxford (1978). Gombrich, E. H.: *Art and Illusion*, Londres (1960). Hamilton, G. H.: *The Art and Architecture of Russia*, Harmondsworth (1954). Hamilton, G. H.: *Painting and Sculpture in Europa: 1880-1940*, Harmondsworth (1967). Hanson, A. C.: *Manet and the Modern Tradition*, Londres y New Haven (1977). Nochlin, I.: *Realism*, Harmondsworth (1971). Novotny, F.: *Paiting and Sculpture in Europe: 1780-1880*, Harmondsworth (1960). Frascione, S.: *Courbet* (Sarpe, Madrid, 1981). Pinto, Sandra: *Courbet (Toray, Barcelona, 1972). Clark, Timothy, J.: Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848* (Gustavo Gili, Barcelona, 1981). Minervino, Fiorella: *Degas* (Noguer, Barcelona, 1972). D'Ors Führer: *Degas (Sarpe, Madrid, 1981). Bourte, Jean: Degas* (Daimon, Barcelona, 1966). Dalí, Salvador: *El mito trágico del «Angelus» de Millet* (Tusquets, Barcelona, 1978).

En huelga, por Hubert von Herkomer. Óleo sobre tela; 2,28 × 1,26 m.; 1891. Royal Academy of Arts, Londres.

EL ESTUDIO DEL ARTISTA, POR COURBET

En 1855, Gustave Courbet (1819-1877) presentó su obra más reciente y ambiciosa, un enorme lienzo que medía cerca de 3,6×6 metros, ante el Comité de la Exposición Mundial de París. Fue rechazada. Su respuesta fue desafiante. Contaba con un edificio provisional cerca del pabellón principal de la Exposición en el que exhibió cuarenta de sus cuadros, en una exposición individual titulada: «Realismo. Gustave Courbet», que equivalía a una retrospectiva privada de su propia obra. Resultaba apropiado que el cuadro *El estudio del artista* (ahora en el Louvre, París), se encontrara incluido en este contexto. El título completo de la obra es *El interior de mi estudio, una alegoría real que resume siete años de mi vida artística,* de forma que el cuadro intentaba también tener un carácter retrospectivo, al volver la vista Courbet hacia los años que siguieron a la Revolución de 1848.
El mismo Courbet, ocupado en trabajar en una pintura paisajística mientras le observan un niño campesino y una modelo desnuda, es el punto focal de la composición. Desde los comienzos de la década del 1840, Courbet había creado toda una serie de autorretratos que revelaban no sólo una satisfacción narcisista por la propia representación, sino también una auténtica fascinación por su imagen en distintas actitudes y talantes. Después de 1855, el interés de Courbet por pintarse desapareció, como si estuviera suficientemente satisfecho con *El estudio*, como declaración pública, grandiosa y definitiva de su propio cometido como artista. Pero ésta es, evidentemente, un tipo muy distinto de pintura que los pequeños autorretratos de naturaleza íntima. Courbet, en cambio, nos presenta aquí lo que a primera vista parece constituir un grupo heterogéneo de personas, sin ninguna actividad aparente que las una, excepto el simple hecho de estar reunidas en el estudio del artista. Los personajes parecen sin relación entre sí, incluso sumidos en sus propios pensamientos, casi flotando en un espacio intemporal. Sin embargo, sus ropas son contemporáneas y, a pesar de su aire un tanto soñador, Courbet los retrata como personas muy *reales*, todos ellos con los pies muy en el suelo, en una composición que parece un friso. Se han sugerido muchas interpretaciones del significado alegórico de *El estudio del artista*, pero hay todavía aspectos del cuadro un tanto misteriosos. No está nada claro por qué eligió Courbet la extraña selección de personas que hay a la izquierda. Lo que sí parece cierto, es que aún cuando los trató como a personas individuales, no tenía la intención de que se les reconociera como individuos específicos. En una carta al escritor realista Jules Champfleury en la que trata de *El estudio del artista* con algún detalle, Courbet se refería a estos personajes como «tipos»: «Los otros, el mundo de las trivialidades: la gente común, el indigente, el pobre, el rico, los explotados, los explotadores; los que medran con la muerte». En el extremo de la izquierda, por ejemplo, se encuentra un judío de pie, junto a un *curé* con aire satisfecho que representa la hipocresía de la religión. Un elegante cazador se encuentra sentado junto a sus perros; un quincallero de género barato está agachado delante de un payaso y del ayudante del empresario de pompas fúnebres. Courbet también incluyó a un segador, un campesino, un proletario, y a una irlandesa pobre con un niño entre su muestrario de tipos sociales. El artista se vuelve hacia ellos: son los objetos de su arte y por tal motivo, depende de ellos. Por otro lado, él, como pintor, depende del grupo reunido detrás, porque estos otros sostienen su existencia como artista. Estos son «los accionistas», es decir, «mis amigos, los trabajadores, los coleccionistas de arte». Aún más: es posible reconocer a la mayor parte de ellos como retratos de personas reales. El poeta Baudelaire está sentado

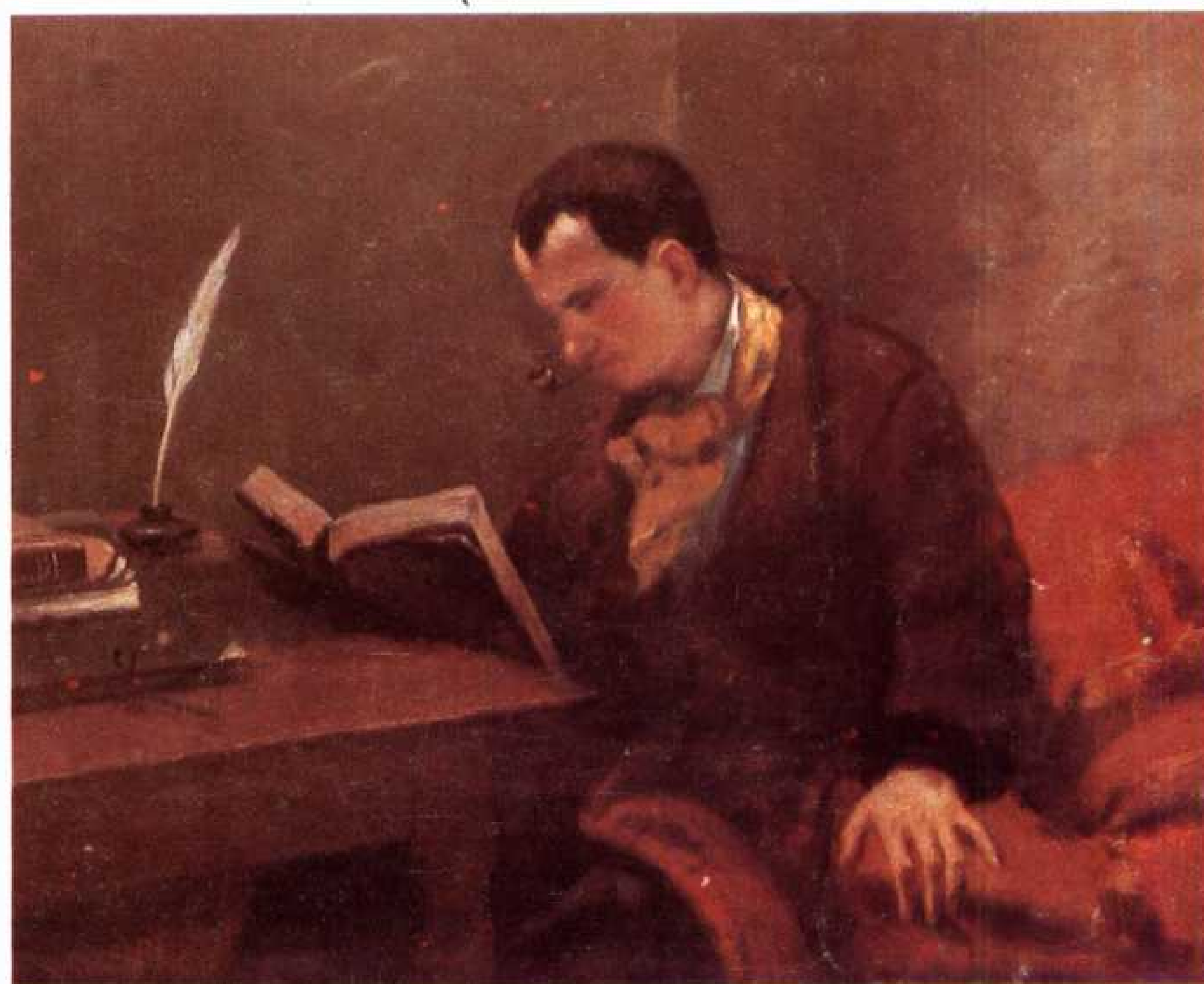


Courbet y sus obras eran populares para los ilustradores a partir de 1851 y objeto de ridículo. «Quillenbois» (el Conde de Sarcus) publicó esta caricatura del cuadro *El estudio del artista*, en *L'Illustration* del 21 de julio de 1855.



El autorretrato de Courbet en *El estudio del artista* se basa en su *Autorretrato con un cuello a rayas*, de 1845. Óleo sobre tela; 46×37 cm. Musée Fabre, Montpellier.

El estudio del artista, por Courbet. Óleo sobre tela; 3,61×5,98 m.; 1854-55. Louvre, París.



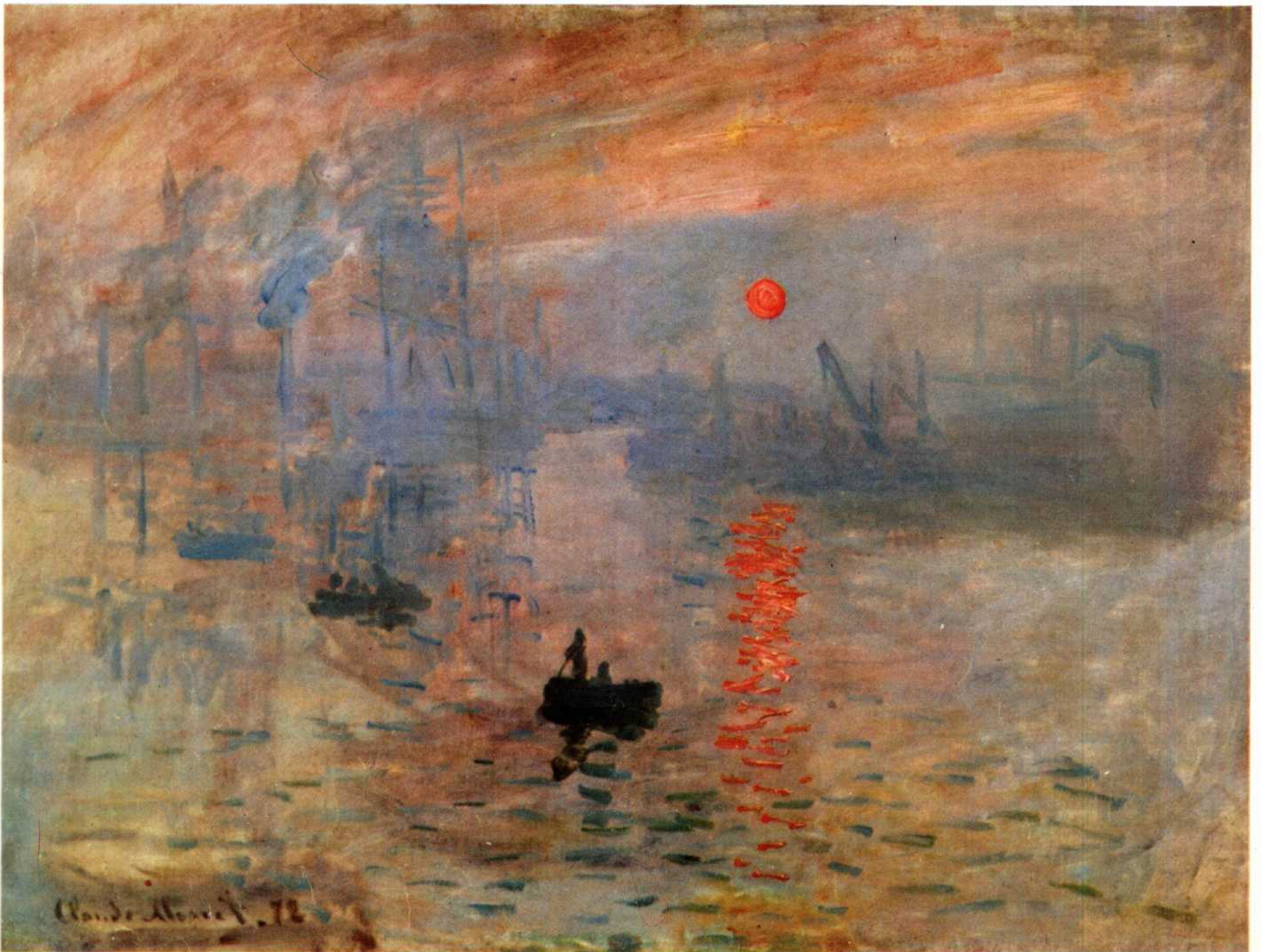
Charles Baudelaire, por Courbet. Óleo sobre tela; 53×61 cm.; c. 1847. Musée Fabre, Montpellier.

leyendo; las facciones de Jeanne Duval, la amante negra de Courbet, apenas son visibles ahora a través de la capa de pintura con la que el autor las cubrió cuando concluyó el amorío. Champfleury está sentado delante de Max Cuchon, el viejo amigo de Courbet, poeta y activista durante la Revolución de 1848, y para aquellas fechas exiliado tras el golpe de estado de 1851. El filósofo socialista Proudhon, con barba, también está de pie, al fondo, y cerca de él, de perfil, el gran amigo de Courbet y patrocinador suyo en Motpellier, Alfred Bruyas. Su pensamiento social y artístico y el respaldo financiero de coleccionistas ricos permitieron a Courbet trazar el camino hacia el nuevo arte del Realismo.

Courbet representó este grupo como si se tratara de sus más devotos admiradores, pero ellos también eran objeto de su arte. Aunque están representados allí, en su estudio de París, Courbet en realidad estaba pintando este cuadro en la región del Franco Condado, su hogar en provincias. Esto significa que sus amigos no estaban a su disposición para posar. En lo que se refiere a «la verdad desnuda», la pintó utilizando una fotografía, pero en el caso de las demás figuras, Courbet confió en buena medida en retratos que ya tenía pintados. Por lo tanto, el visitante de la exposición organizada por Courbet en 1855, advertiría, por ejemplo, su retrato de *Charles Baudelaire* (c. 1847; Musée Fabre, Montpellier), que Courbet siguió muy de cerca para *El estudio del artista*. La falta de respuesta a su exposición individual disgustó a Courbet y *El estudio del artista* no fue bien recibido. Éste se situaba entre dos campos. Para los críticos del sistema establecido era un ejemplo más del deseo de Courbet de arrastrar al Arte a la cloaca de forma más provocativa que nunca, debido a sus pretensiones de que fuera una alegoría. Y los antiguos aliados Realistas de Courbet pensaban que no había lugar en el nuevo arte para la alegoría, ya que por su naturaleza ésta era ideal y no real. Courbet al mismo tiempo se aparta de la sociedad y es orgullosamente independiente en su búsqueda de la «verdad» artística, y sin embargo, se encuentra sumido en esa misma sociedad, de la que depende y ante la que es responsable.

XLII

IMPRESIONISMO



Impresión: amanecer, de Claude Monet; óleo sobre tela; 48 × 63 cm.; 1872. Musée Marmottan, París.

EN 1874, un grupo de artistas organizó en París una exposición independiente de cuadros, en un intento deliberado de conseguir para sus obras una salida al margen del Salón oficial. Uno de los participantes, Claude Monet, expuso un cuadro que llevaba por título *Impresión: Amanecer* (Musée Marmottan, París); varias reseñas de la exposición escogieron este título por considerar que reflejaba la característica predominante de las obras allí expuestas, y un crítico, Louis Lorey, tituló su reseña «La exposición de los impresionistas». Si bien ninguno de los artistas aceptaba de muy buen grado el nombre —se empleaba para describir cuadros de tipos muy diversos—, la denominación hizo fortuna, y lo que había nacido como una ocurrencia de la crítica se transformó en el nombre de uno de los movimientos artísticos más significativos de las postrimerías del siglo XIX.

Resulta imposible encontrar una definición para abarcar la gama de cuadros que suelen describirse con el término «impresionista»; sin embargo, el paisaje impresionista por excelencia (por ejemplo, *Navegando en Argenteuil*, de Monet, 1874; colección privada) tiene ciertas características identificables: es de tamaño relativamente pequeño e irregular en cuanto a la composición, y por lo general en su mayor parte se realizaba al aire libre; sus colores son casi siempre brillantes y contrastantes, la pincelada libre e intuitiva. La discusión de estos factores, unida a una consideración del impresionismo dentro de su contexto histórico y sobre el fondo del ambiente intelectual y social, nos puede llevar a definir la naturaleza y el alcance genuinos de este movimiento.

Entre los integrantes de la primera exposición colectiva de 1874 figuraban Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-99), Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1839-1906) y Berthe Morisot (1841-95). Estos siete artistas, junto con Edouard Manet (1832-83), son considerados, por lo general, como los principales pintores impresionistas, aunque en sus métodos y técnicas Degas y Manet están vinculados de manera menos estrecha al grupo. La relación entre los artistas se estableció en la década de 1860. Monet, Renoir, Sisley y Frédéric Bazille (1841-70) se conocieron en 1862 en el estudio del artista académico Charles Gleyre (1803-74); Monet había conocido a Pisarro c. 1860, y Cézanne se puso en contacto con este grupo c. 1863.

En 1863, el Salon des Refusés (exposición que contaba con el patrocinio oficial y en la cual se expusieron los cuadros rechazados en el Salón oficial de ese mismo año), y en especial el importante cuadro de Manet que allí figuraba, *Le Déjeuner sur l'Herbe* (Musée du Jeu de Paume, París), proporcionaron a esos pintores un punto de unión. Hacia fines de la década de 1860, Manet y Degas mantenían un estrecho contacto con el resto de los pintores; el Café Guerbois se convirtió en el lugar de reunión del grupo, y allí exponían sus opiniones sobre arte. Hasta 1870, todos siguieron presentando sus cuadros al Salón, pero, tras cierto éxito inicial, por lo general el jurado empezó a rechazarlos. Un proyecto de Monet y Bazille para realizar una exposición independiente quedó en nada, pero fue el germen de la que se celebró en 1874.

El grupo se desmembró en 1870 debido a la guerra franco-prusiana. Monet y Pissarro buscaron refugio en Londres y Bazille murió en el frente. Tras la abolición de la Comuna de París en 1871, volvieron juntos a París y pronto decidieron dejar de exponer en el Salón; sólo Manet siguió presentándose a él regularmente, y jamás participó en las sucesivas exposiciones del grupo. Estas exposiciones —que tuvieron lugar, con diversos nombres, en 1874, 1876, 1877, anualmente entre 1879 y 1882, y en 1886— eran el foco de las actividades conjuntas del grupo, pero sus objetivos artísticos, así como sus ideas acerca de exponer se fueron diversificando cada vez más. La última muestra, realizada en 1886, sólo incluyó a Degas, Berthe Morisot y Pissarro de aquellos que habían formado el círculo inicial, junto con artistas más jóvenes, como Gauguin, Seurat y Signac.

Entre c. 1868 y c. 1883, diversos miembros del grupo también trabajaron juntos con frecuencia, especialmente en el Valle del Sena del noroeste de París, donde a menudo pintaban al mismo tiempo los mismos temas, sobre todo en Argenteuil, donde vivió Monet entre 1872 y 1878, y en Pontoise, donde vivió Pissarro entre 1872 y 1882. Sisley, Renoir y Manet trabajaron en alguna ocasión con Monet en Argenteuil; Cézanne, y más tarde Gauguin, con Pissarro en Pontoise. Tanto estos contactos de trabajo como sus iniciativas comunes en París, imprimieron a su pintura cierta coherencia de estilo y de finalidad durante la década de 1870. Algunos de los artistas continuaron unidos por una estrecha amistad personal, especialmente Monet, Renoir y Pissarro, pero en el aspecto artístico empezaron a seguir caminos propios después de 1880. Si bien todos mantuvieron los objetivos básicos que los habían guiado en la década de 1870, se dedicaron cada vez más a sus propias preocupaciones y la mayoría de ellos siguió ampliando y desarrollando su lenguaje artístico hasta el final de su carrera.

La mayoría de los paisajes de dimensiones reducidas expuestos por los impresionistas en la década de 1870 parecen haber sido pintados, totalmente, o al menos en su mayor parte, al aire libre, frente a los motivos que representan. En lugar de utilizar su estudio, como lo habían hecho anteriormente casi todos los paisajistas, para producir obras de grandes dimensiones y de perfecto acabado para exponer, tomando como base pequeños estudios preparatorios, estos pintores trataron sus pequeños óleos realizados al aire libre como obras completas, dando gran importancia a la espontaneidad y a la inmediatez de su registro de la naturaleza. Ejemplos de esto, expuestos todos en la primera exposición del grupo de 1874, son *Impresión: Amanecer*, y *Amapolas silvestres*, ambos de Monet (Musée du Jeu de Paume, París), *Cosechadores*, de Renoir (Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zurich) y *Escarcha*, de Pissarro (Musée du Jeu de Paume, París).

Sin embargo, las pinturas al óleo realizadas al aire libre no eran nada nuevo. Los bocetos al óleo del motivo habían formado parte del aprendizaje de los paisajistas franceses por lo menos desde las postrimerías del siglo XVIII, como lo demuestran los pequeños estudios de Pierre Henri de Valenciennes realizados en la década de 1780 (Louvre, París). A veces, Valenciennes llegó incluso a esbozar el mismo tema con diferentes condiciones meteorológicas, como hacía sobre todo Monet más tarde. A comienzos del siglo XIX existía en Inglaterra una tradición similar, tal como puede verse por los bocetos al óleo de John Constable (ejemplos en el Victoria and Albert Museum, Londres). Sin embargo, estos pequeños óleos no estaban destinados a exponerse. Se trataba de apuntes sobre la luz y el ambiente que el artista usaría después para la realización de las ambiciosas pinturas compuestas en estudio y que exponía en público. El aprecio de los artistas por las obras que realizaban al aire libre fue creciendo gradualmente. En algunas ocasiones, Corot expuso en el Salón estudios hechos en el exterior, en lugar de sus habituales composiciones de estudio, y Daubigny empezó, en las décadas de 1850 y 1860, a exponer grandes paisajes que había trabajado en gran medida fuera, por ejemplo



Le déjeuner sur l'herbe, de Manet; óleo sobre tela; 2,15 × 2,7 m.; c. 1862-3. Musée du Jeu de Paume, París.

Villerville-sur-Mer (expuesto en 1864; Hendrik Willen Mesdad Museum, La Haya). Esta tradición francesa constituye el antecedente de las obras al aire libre de los impresionistas. No parece muy probable que hubiesen tenido noticia de los intentos anteriores más logrados de realizar en exterior los cuadros para exponer, como los del grupo prerrafaelista en Inglaterra entre 1848 y 1856, y que dieron como resultado cuadros tales como *Lindos corderillos*, de Ford Madox Brown, realizado en 1851-52 (City of Birmingham Museums and Art Gallery).

En sus primeros estudios al aire libre, Pissarro y Berthe Morisot tomaron a Corot como modelo; los mentores directos de Monet fueron Eugène Boudin (1824-98) y Johan Barthold Jongkind (1819-91), quienes le habían instruido cuando estaban trabajando en la costa, en las inmediaciones de El Havre. Ninguno de ellos trabajaba exclusivamente al aire libre, pero Boudin abogaba por el trabajo tomado directamente del natural o por pintar «mientras la impresión estaba todavía fresca», y Jongkind pintaba habitualmente acuarelas, y en ocasiones, durante la década de 1860, pintó también pequeños óleos sobre el tema.

En 1864, Monet hablaba con orgullo de haber pintado «un estudio tomado totalmente del natural», pero las obras que presentó al Salón en la década de 1860 (por ejemplo, *La pointe de la Hève*, 1864- ; Kimbell Art Museum, Fort Worth) fueron, con una sola excepción, trabajos de estudio. Su único intento de realizar una tela monumental al aire libre, *Mujeres en el jardín* (1866- ; Musée du Jeu de Paume, París), no volvió a repetirse, y cuando en 1880 decidió, por última vez, presentarse al Salón, envió obras ampliadas a la manera tradicional de cuadros más pequeños realizados al aire libre. En la década de 1860, los otros jóvenes impresionistas también presentaron al Salón grandes telas que eran igualmente ampliaciones basadas en pequeños estudios.

No obstante, cada vez les obsesionaba más la idea de trabajar sobre lienzos más pequeños al aire libre —al parecer, Sisley expuso dos obras pintadas de esta manera en el Salón de 1870 (entre ellas, el *Canal Saint-Martin*, Musée du Jeu de Paume, París)— y las exposiciones organizadas independientemente durante la década de 1870 proporcionaron

la esperada vía de salida para esos cuadros. También durante esta década comenzó Manet, bajo la influencia de Monet y de sus amigos, a realizar óleos más pequeños al aire libre, tal como *Claude Monet en su barca-estudio* (1874; Neue Pinakothek, Munich); sin embargo, para presentar al Salón, Manet siguió pintando obras de estudio más ambiciosas (por ejemplo, *El Conservatorio*, 1878; Nationalgalerie, Berlín), mientras que Degas no pintó jamás fuera. Ninguno de los impresionistas, a excepción de Sisley, se limitó a obras de menor tamaño realizadas al aire libre; en las exposiciones del grupo, Monet expuso también grandes telas decorativas (por ejemplo, *La japonaise*, 1876; Museum of Fine Arts, Boston), y Renoir expuso importantes cuadros de figuras, tal como el *Moulin de la Galette* (1876; Musée du Jeu de Paume, París). Es probable que Pissarro haya usado su estudio durante toda la década de 1870 para sus óleos más ambiciosos (por ejemplo, *La Côte des Boeufs dans l'Hermitage, Pontoise*, 1877; National Gallery, Londres).

Después de 1880, varios de los impresionistas llegaron a darse cuenta cada vez más de las limitaciones de la pintura al aire libre, tanto porque advirtieron la anomalía que suponía pintar exclusivamente obras en el exterior destinadas a ser vistas en interiores, como porque su experiencia en lo que respecta a distinguir los menores cambios de los efectos naturales les demostraba la imposibilidad de hacer un registro directo e inmediato de lo que veían mientras duraba el efecto; Renoir se lamentaba por el constante cambio de los efectos del sol y de las nubes, y Monet por las dificultades para encontrar otra vez la misma combinación de condiciones climáticas y de mareas en la costa. En los últimos años de su vida, Renoir contó cómo, en la década de 1880, las frustraciones del trabajo al aire libre le habían hecho volver a los métodos de Corot de trabajar en el estudio a partir de pequeños esbozos, para realizar, por ejemplo, *Mujer arreglándose el pelo* (Sterling y Francine Clark Art Institute, Williamstown). Pissarro casi no volvió a trabajar fuera después de 1880, en parte porque sus problemas visuales lo obligaban a trabajar en el estudio o desde la ventajosa posición de la ventana, pero, sobre todo, porque, según afirmó en 1892, sólo en el estudio era capaz de dar a sus telas la «unidad intelectual» que buscaba. Monet siguió manteniendo la imagen de pintor al aire libre del impresionismo, y daba a cuantos lo entrevistaron la sensación de que trabajaba exclusivamente en exteriores, pero sus cartas demuestran que cada vez usaba más el estudio para retocar sus telas. En 1886, insistía en que sus últimos cuadros (por ejemplo,*Tormenta en Belle-Isle*, Musée du Jeu de Paume, París) necesitaban una reelaboración en la paz y quietud de su estudio, y a partir de la década de 1890 la mayor parte de su obra fue ampliamente revisada en interior. En parte, esto fue motivado por la imposibilidad de captar en el lugar la «instantaneidad» de los efectos naturales que decía estar buscando, pero él, al igual que Pissarro, comenzó a buscar un nuevo tipo de unidad en su obra, «cualidades más serias», según dijo en 1892, que las que podían obtenerse en un simple boceto al aire libre.

Ni antes ni después del impresionismo hubo un movimiento artístico que valorase tanto el trabajo en exteriores, pero,paradójicamente, fue esa experiencia la que llevó a los impresionistas al convencimiento de que hacer un cuadro sobre una superficie bidimensional imponía exigencias a las que no se podía responder por el simple hecho de tratar de hacer rápidos bocetos de efectos naturales transitorios.

El trabajo en exteriores de los paisajistas impresionistas trajo consigo una utilización libre, espontánea, de la pintura empleada como apunte de las variadas texturas de la naturaleza. En parte, esta libertad surgió simplemente de las exigencias del trabajo al aire libre, pero indudablemente había también un propósito consciente de destacar el valor de cada pincelada, y en esto se le debe mucho a Manet. Este pintor heredó de su maestro Thomas Couture (1815-79) la tradición europea de una manipulación pictórica libre, e incluso en grandes cuadros para exposiciones (por ejemplo *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863; Musée du Jeu de Paume, París) Manet dejaba las pinceladas individuales como elementos distintivos en la creación del ritmo y configuración de la obra; en sus cuadros más pequeños, su toque atrevido y parco está muy acusado (por ejemplo, *Música en los Jardines de las Tullerías*, 1862; National Gallery, Londres). También Delacroix ejerció una influencia notoria sobre los impresionistas por su manejo fluido y expresivo del pincel en sus últimas obras.

La característica principal de la pincelada impresionista hasta c. 1877 fue su flexibilidad. Pissarro, Sisley y Renoir adaptaron su manejo del pincel a la representación de todo tipo de de texturas —compárese, por ejemplo, *Escarcha*, de Pissaro, 1873, y *El camino de Sèvres*, 1873, de Sisley (ambas en el Musée du Jeu de Paume, París). La técnica de Monet era igualmente variada, y especialmente en su tratamiento de los reflejos en el agua empezó a adoptar pinceladas independientes, vigorosas, que creaban superficies pictóricas fragmentadas muy diferentes de las empleadas por la paisajística francesa hasta entonces, como puede apreciarse en sus apuntes de La Grenouillère de 1869 (por ejemplo, los que se encuentran en el Metropolitan Museum de Nueva York) y en *Regata en Argenteuil* (1872-3, Musée du Jeu de Paume, París).

Desde fines de la década de 1870, todos los paisajistas impresionistas empezaron a refinar su técnica, no sólo para plasmar de manera más acabada la variedad de la naturaleza, sino también para organizar de una manera más ajustada la forma de la pincelada sobre la superficie pictórica. Pissarro y Cézanne llegaron a utilizar pequeñas pinceladas paralelas que imponen a la superficie pictórica una estructura más rígida que cualquiera que se encuentre en la naturaleza (por ejemplo, en *Paisaje de Chaponval*, de Pissarro, 1880, Musée du Jeu de Paume, París). Esta preocupación por la superficie llevó a Pissarro a adoptar, en 1886, la sistematización aún más exacerbada del «puntillismo» neoimpresionista, y la «pincelada constructiva» usada por Cézanne c. 1877-83 (por ejemplo, en *La casa de Zola en Médan*, c. 1880, Burell Collection, Glasgow) que llegó a ser la trama de planos de colores de sus últimas obras (como en *Mont Sainte-Victoire*, c. 1904-6; Filadelfia, Museum of Art). Sisley y, especialmente, Monet empezaron alrededor de 1880 a trazar fluidas configuraciones de pinceladas sobre la tela, no rígidas como las de Pissarro, sino libres y caligráficas. En obras como *Tormenta en Belle-Isle* de Monet (1886, Musée du Jeu de Paume, París) la técnica constituye un medio para unir el color y el dibujo en un solo trazo, lo que influyó notablemente sobre Van Gogh en 1887-8. Sin embargo, después de c. 1890, cuando Monet empezó a preocuparse por los efectos unificados de ambiente, se valió de capas de pintura más densas y uniformes para plasmar sus temas (por ejemplo, *La Catedral de Rouen*, 1892-4; cinco ejemplos en el Musée du Jeu de Paume, París). En cuanto a técnica, los experimentos más variados fueron los de Renoir, especialmente entre c. 1879-87, cuando se dedicó a estudiar a fondo a los grandes maestros; sus técnicas oscilaron entre reflejos translúcidos de color y una superficie opaca, densa, sobre la cual intentó durante algún tiempo reproducir



Música en los Jardines de las Tullerías, de Manet; óleo sobre tela; 0,76×1,18 m.; 1862. National Gallery, Londres.

en óleo los efectos de la pintura al fresco (por ejemplo, *Mujer arreglándose el pelo*, 1885; Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown).
Los diferentes caminos adoptados por los impresionistas en cuanto a técnica después de c. 1880 fueron en todos los casos intentos de destacar con su pincel ciertas cualidades de la superfice. Pero su pintura conservó una de las innovaciones más importantes que Manet y los demás habían realizado en la década de 1860: dejar las pinceladas individuales bien visibles sobre la superficie pictórica.
Esto produjo dos resultados fundamentales: el primero, socavar las exigencias de un acabado terso que dominaban la tradición neoclásica de la pintura francesa, y el segundo, imponer el aspecto de espontaneidad e inmediatez como un valor estético positivo en el aspecto final de un cuadro.
La gran mayoría de las obras impresionistas se realizaron en óleo sobre tela; éste era el medio normal tanto para los cuadros destinados a las exposiciones como para los paisajes más pequeños que realizaban al aire libre.
Sin embargo, muchos de los artistas se dedicaron a experimentar activamente con otros medios, elemento importante dentro de su obra. El pastel fue el medio principal utilizado por Degas a partir de fines de la década de 1870; descubrió la manera de utilizarlo en capas superpuestas para lograr una gran riqueza de color como en *El barreño*, c. 1885 (Hill-Stead Museum, Farmington, Connecticut).
En la obra de la última época de Cézanne, la acuarela le permitió aprovechar al máximo la luminosidad del papel blanco —que se ve a través de capas de color translúcido—, técnica que al parecer influyó sobre su forma de pintar al óleo. Los dibujos no lograron un lugar importante, salvo en contadas excepciones: en el caso de Cézanne, en sus dibujos según la obra de los antiguos maestros; en el de Renoir, en los estudios preparatorios para sus composiciones de figuras de la década de 1880, en el de Manet y Degas, también para estudios preparatorios, y en el de Pissarro, para apuntes rápidos del natural.
Entre los medios de reproducción, el aguafuerte llegó a ser el más importante para los impresionistas, tras su resurgimiento en Francia c. 1850 y su popularización por la *Société des Aquafortistes* en la década de 1860 (a cuyas publicaciones contribuyeron Manet y Jongkind); Manet y Pissarro fueron los que más utilizaron este método gráfico para tomar apuntes de efectos instantáneos del natural.
La mayor parte de las escenas de exteriores impresionistas, a partir de 1870, eran bastante diferentes en el uso del color de los paisajes franceses pintados anteriormente. Mientras que los cuadros de la escuela de Barbizón (por ejemplo *Los robles*, de Théodore Rousseau, c. 1850-2; Louvre, París),



Escarcha, de Camille Pissarro; óleo sobre tela; 65×93 cm.; 1873. Musée du Jeu de Paume, París.



Tormenta en Belle-Isle, de Claude Monet; óleo sobre tela; 65×81 cm.; 1886. Musée du Jeu de Paume, París.

se conseguían mediante marcados contrastes de tonalidades claras y oscuras con una gama limitada de color atenuado y unos cuantos pequeños toques de color más fuerte, el paisaje impresionista característico (por ejemplo el cuadro de Monet *Navegando en Argenteuil*, 1874; colección privada) se componía fundamentalmente de contrastes y matices de color neto mediante los cuales se sugerían las formas y el espacio contenidos en el cuadro. El amarillo sirve para representar el brillo del sol entre el follaje y el azul para las sombras, y los contrastes más marcados del primer plano se destacan sobre los colores que Pissarro enseñó a Cézanne a comienzos de la década de 1870, para «sustituir el modelado por el estudio de los colores» y «justificar esto por referencia a la naturaleza», en la convicción de que se trataba de una manera más auténtica de representar el variado juego de la luz y del color en los exteriores.

Sin embargo, este empleo del color fue evolucionando tan sólo de manera gradual. En la década de 1860, Manet mantenía los métodos tradicionales de modelado tonal, aligerado solamente por unos cuantos toques de color, como en *Música en los Jardines de las Tullerías* (1862, National Gallery, Londres), y a Monet se debe la incorporación de una gama más amplia de color en su obra, que comenzó con cuadros como *Terraza en Sainte-Adresse* (1866-7; Metropolitan Museum, Nueva York) en los que introdujo fuertes contrastes de color y algunas sombras azules suaves. Sin embargo, efectos como éstos sólo se usan inicialmente para representar cierto tipo de reflejos del sol, y muchos cuadros impresionistas de comienzos de la década de 1870, por ejemplo el cuadro de Pissarro *Estación de Penge* (1871; Cortauld Institute Galleries, Londres) siguen teniendo una estructura predominantemente tonal. A lo largo de toda la década de 1870, la gama de colores de los cuadros dependía mucho del tema y de las condiciones climáticas que reflejase.

Los precedentes artísticos desempeñaron cierto papel en esta evolución. La pintura prerrafaelista en Inglaterra muestra una gama de color brillante, pero es posible que no haya tenido una influencia directa sobre los impresionistas; para ellos fue más importante Delacroix, cuya obra de la última época (por ejemplo, *Jacob luchando con el Ángel*, 1856-61; Iglesia de San Sulpicio, París), así como las ideas que expresó sobre el color, revelaron las posibilidades de componer escenas en función de contrastes de los colores dominantes. También las estampas japonesas en color, especialmente las de Ando Horishige (1797-1858), cuando se descubrieron en París en la década de 1860, reforzaron la utilización de simples planos yuxtapuestos de color neto, tal como puede verse en la *Regata en Argenteuil*, de Monet (1872-3; Musée du Jeu de Paume, París). Pero estas influencias no bastaron por sí solas para crear la técnica impresionista del color.

El estímulo básico fue el estudio de la naturaleza realizado por los propios artistas, ya que los precedentes artísticos sólo sirvieron para enseñarles cómo trasladar sus experiencias de la naturaleza a colores de una manera fresca y directa.

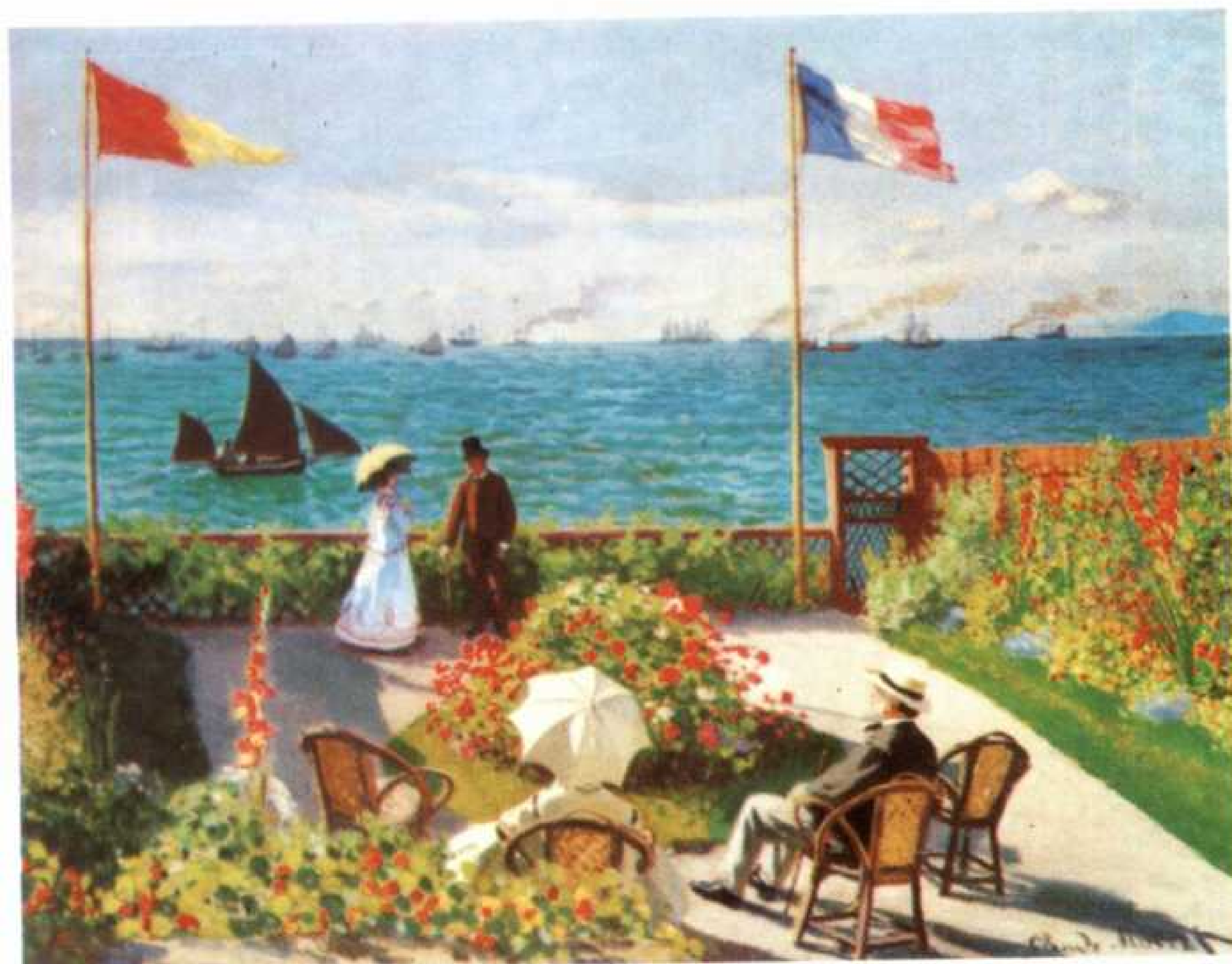
En las postrimerías de la década de 1870, a medida que la técnica de la pincelada se iba haciendo más compleja, los impresionistas empezaron a introducir una gama mayor de pequeños toques de color en la superficie pictórica, incluso en escenas iluminadas de una manera menos brillante, por ejemplo en *La Côte des Boeufs dans l'Hermitage, Pontoise* (1877; National Gallery, Londres). Esto fue en parte un intento de perfeccionar la representación de los efectos de la naturaleza, pero también sirvió para acentuar las relaciones internas del color en la superficie del cuadro, y en la obra de Monet de comienzos de la década de 1880 (por ejemplo *La casa de campo del aduanero de Varengeville*, 1882; Museum of Fine Arts, Boston) las secuencias de pequeñas oposiciones de color dan a todo el cuadro una estructura de constrastes, de rosas y anaranjados en oposición a verdes y azules.

En algunas obras posteriores, pintadas de mediados de la década de 1880 en adelante, Monet, Renoir y Sisley afinaron aún más el color, marcando amplios contrastes de colores complementarios sobre toda la superficie del cuadro, y mezclando sus pinturas con blanco para aumentar la luminosidad general de la escena. En la obra de Monet y de Renoir, esto se debió en parte a sus intentos de captar la luz del Mediterráneo: tenían que encontrar una manera de plasmar la luminosidad del Sur con las pinturas a su alcance. En los últimos años de su vida, Cézanne dijo que uno de sus grandes descubrimientos


Sisley.73

Izquierda: El camino de Sèvres, de Alfred Sisley; óleo sobre tela; 54 × 73 cm.; 1873. Musée du Jeu de Paume, París.

Terraza en Sainte-Adresse, de Claude Monet; óleo sobre tela; 0,98×1,3 m.; 1866. Metropolitan Museum, Nueva York.



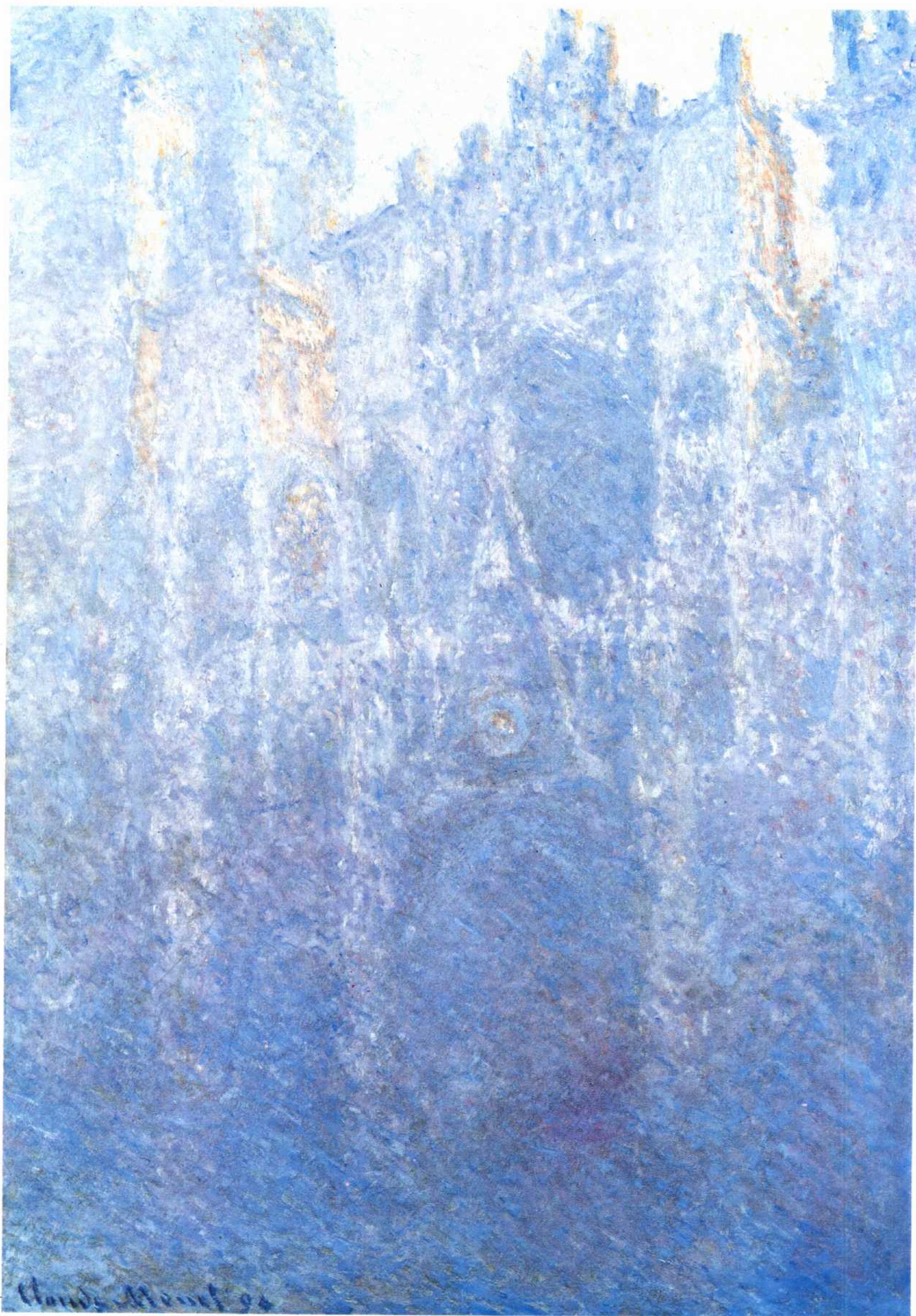


Regata en Argenteuil, de Claude Monet; óleo sobre tela; 48×73 cm.; 1872-3. Musée du Jeu de Paume, París.

Izquierda: La casa de Zola en Médan, de Cézanne; óleo sobre tela; 59 × 72 cm.; c. 1880. Burrel Collection, Glasgow.

había sido que «la luz del sol no puede reproducirse, sino que debe ser representada por otra cosa, por el color». Todo parece indicar que Monet y Renoir llegaron a la misma conclusión durante su estancia en el Sur (por ejemplo, en el cuadro de Monet *Antibes*, 1888; Courtauld Institute Galleries, Londres). Todos estos ajustes sirvieron para poner de relieve la estructura cromática general de la pintura, y en la obra tardía de Monet, por ejemplo en la serie de *La Catedral de Rouen* (1892-4; cinco ejemplos en el Musée du Jeu de Paume, París), predominaron lar armonías de color integradas. También en la obra tardía de Renoir se advierte una nueva calidez y luminosidad, por ejemplo en *Los bañistas* (1918-19; Musée du Jeu de Paume, París). Esta actitud cambiante hacia el color fue, en términos generales, otro síntoma de la gradual toma de conciencia, por parte de los impresionistas, de la imposibilidad de realizar un registro literal de la naturaleza, y de la importancia de componer sus escenas en función de las dos dimensiones de la superficie pictórica. A mediados del siglo XIX, tuvo lugar un notable progreso en el estudio científico del color, del que fue precursor en Francia Eugène Chevreul (1786-1889), cuyo libro *Sobre la Ley de contraste simultáneo de los colores* apareció en 1839. Tanto este tratado como otros posteriores tuvieron una influencia decisiva sobre los neoimpresionistas, cuya aproximación sistemática al color contó con la adhesión entusiasta de Pissarro entre 1886 y 1890. Sin embargo, los propios impresionistas, si bien exploraron los efectos de los contrastes de color, no llegaron a ellos desde una base teórica, sino que basaron su método en la propia experiencia adquirida al trabajar en contacto directo con la naturaleza. La mezcla óptica, tal como la preconizaban los neoimpresionistas, y según la cual dos colores se yuxtaponen en pequeños puntos para producir un color resultante, no desempeña un papel importante en la pintura impresionista. En los cuadros de esta escuela, los toques yuxtapuestos de color variado tienen como objetivo que se los vea como acentos precisos y se emplean para sugerir la variedad constante de tonalidades y texturas diferentes. Es posible que el interés de los impresionistas por las posibilidades del color haya tenido como antecedente la teoría científica del color; pero, en sí misma, la evolución que se advierte en sus cuadros en el plano cromático no fue en modo alguno teórica ni científica. Tradicionalmente se ha presentado a la pintura impresionista como totalmente accidental y desorganizada en la composición. En 1898, el neoimpresionista Paul Signac la criticó por su fracaso al organizar y disponer las formas sobre la tela. Sin embargo, su aparente informalidad formaba parte de un intento deliberado de transmitir lo inmediato de la percepción de una persona del mundo que la rodea. Manet, y Courbet antes que él, prefirieron los grupos de figuras vistos de frente, dispuestos en un espacio de poca profundidad de un extremo a otro de la tela, como en el cuadro de Manet *Música en los Jardines de las Tullerías* (1862; National Gallery, Londres), y ambos buscaron su inspiración en las composiciones simples, a modo de friso, de la imaginería e ilustraciones populares francesas. En la década de 1860, la llegada de estampas japonesas a París brindó un estímulo renovado para la composición; los puntos de vista elevados, las formas recortadas y los saltos en el espacio mostraron nuevas maneras de presentar una imagen con gran inmediatez sin recurrir a la tradicional perspectiva lineal europea para definir el espacio. El cuadro de Monet *Terraza en Sainte-Adresse* (1866-7; Metropolitan Museum, Nueva York) es un ejemplo temprano de esa influencia, y las formas de composición típicas de Degas, con sus marcadas diagonales y formas recortadas, como en *El ensayo de ballet* (1874; Burrel Collection, Glasgow), deben mucho a las lecciones de arte japonés que Degas adaptó a la representación de las vistas inesperadas de una ciudad moderna.

La influencia en la fotografía.—Se ha hablado de la influencia de la fotografía contemporánea sobre las escenas urbanas de Degas y de los impresionistas, pero hay diversas razones por las cuales resulta poco probable que haya



contribuido de una manera importante a determinar el tipo de composiciones usado por estos artistas. Sus efectos instantáneos muy poco tienen que ver con la minuciosa planificación de sus composiciones que hacía Degas, y los efectos de la estudiada asimetría, de los que tanto gustaba este pintor, son anteriores a la popularización de esos recursos en fotografía. En verdad, es más probable que haya sido Degas el que influyó sobre la evolución de la fotografía. Esas mismas fotografías urbanas que han sido comparadas con las escenas callejeras de otros impresionistas, como Monet en su *Boulevard des Capucines* (1873; William Rockhill Nelson Gallery, Kansas City) y Renoir en su *Pont Neuf* (1872; National Gallery of Art, Washington D. C.), provienen de una tradición de estampas urbanas populares. Esta tradición, y no específicamente la fotografía, fue la que tuvieron en cuenta los impresionistas al elegir la perspectiva para sus cuadros.

En sus paisajes, los impresionistas crearon las composiciones de sus cuadros eligiendo un punto de vista que determinaba de qué manera las formas que tenían ante sus ojos debían relacionarse entre sí y con los límites del cuadro. Sisley, Renoir y Pissarro prefirieron generalmente una estructura de perspectiva simple y claramente definida en sus obras, mostrando a menudo una simple vista desde una calle o un sendero —un tipo de composición que nos recuerda la obra de Corot y de Jongkind tal como puede observarse en la *Estación de Penge* de Pissarro, 1871 (Courtauld Institute Galleries, Londres) y en la obra de Sisley *El camino de Sèvres,* 1873 (Musée du Jeu de Paume, París)—. En cambio, Monet y Cézanne preferían las composiciones a las que no se accedía de una manera directa, y se concentraron en la disposición en el cuadro de formas en planos sucesivos de espacio. Los paisajes de Cézanne, por lo general, se componen de estos planos superpuestos unidos por efectos de color y de pinceladas sobre la superficie pictórica (por ejemplo, *Mont Sainte-Victoire,* 1904-6; Philadelphia Museum of Art), un tipo de estructura de trama cerrada que Picasso y Braque convirtieron en la base de sus cuadros cubistas de 1908-11. En la década de 1870, Monet se inclinó por las formas simples, vistas a menudo de frente con agua por medio (por ejemplo, *Regata en Argenteuil,* 1872-3; Musée du Jeu de Paume, París), pero después de 1880 recurrió a menudo a los puntos de vista elevados con espectaculares cortes y divisiones del espacio que, según él mismo reconoció, debían mucho a los grabados japoneses. En sus últimas telas, las monumentales decoraciones de *Nenúfares* (c. 1916-26, Orangerie des Tuilleries, París; otras telas en el Museum of Modern Art, Nueva York, y en otros museos), la composición se redujo simplemente al juego de los nenúfares y de los árboles y nubes reflejados sobre una sola superficie ininterrumpida de agua. Esto daba lugar a un tipo de superficie que, vista retrospectivamente, parece anticipar muchos de los rasgos del expresionismo abstracto norteamericano.

En las décadas de 1860 y 1870, además de sus similitudes en cuanto a técnica y a método, los impresionistas compartieron otra característica: el interés por pintar temas modernos por excelencia. La tradición de la pintura de la vida moderna no era nada nuevo; sus orígenes podían buscarse en el siglo XVIII en Venecia, en el siglo XVII en Holanda, y aun antes. Pero en una época en que los gustos oficiales estaban dominados por diversas formas de historicismo, los artistas jóvenes tenían la sensación de que el arte estaba quedando al margen de los grandes cambios que se producían a su alrededor, en especial de la remodelación de París bajo la dirección del Barón Haussmann (1809-91) y del desarrollo de la industrialización y de los ferrocarriles. Ya en la década de 1840, Baudelaire había instado al artista a reflejar el tema del «heroísmo de la vida moderna», pero hubo que esperar hasta la década de 1860 antes de que los asuntos urbanos modernos alcanzaran una amplia difusión.

El antecedente inmediato de muchos de los primeros temas adoptados por el grupo impresionista fue otro ensayo de Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* (escrito en 1859-60, publicado en 1863), que hablaba del acuarelista Constantin Guys. La atención de Baudelaire por el París elegante y por el anonimato del individuo dentro de una muchedumbre encontró eco inmediato en Manet —que conocía muy bien al escritor— en su cuadro *Música en los Jardines de las Tullerías* (1862; National Gallery, Londres), y en Boudin, quien comenzó a pintar a los *habitués* de los bulevares parisinos tal como aparecían en verano en las playas elegantes de Trouville (por ejemplo, *La Emperatriz Eugenia en la playa de Trouville*, 1863; Burrel Collection, Glasgow). En 1868, Boudin escribió que deseaba «encontrar una manera de hacer aceptables a los hombres con abrigo y a las mujeres con impermeables... Los burgueses, que caminan por el malecón hacia el poniente, tienen tanto derecho como los campesinos a ser plasmados en la tela». Monet y Renoir no tardaron tampoco en adoptar los temas del París urbano y de los pasatiempos suburbanos de los burgueses, representando a las clases medias de paseo por la ciudad y de recreo en los parques y en la campiña de las inmediaciones —a la que ahora podía llegarse fácilmente en tren desde la capital—; ejemplos de ello son los cuadros de Renoir *Le Pont des Arts* (1866-7; Norton Simon Inc. Museum of Art, Los Ángeles) y *Pont Neuf* (1872; National Gallery of Art, Washington D. C.), y los de Monet, *Mujeres en el jardín* (1866-7; Musée du Jeu de Paume, París) y *Boulevard des Capucines* (1873; William Rockhill Nelson Gallery, Kansas City). La obra de Monet y sus amigos en Argenteuil entra dentro de la misma categoría, y en ella están representados los paseos en lancha



El ensayo de ballet, de Degas; óleo sobre tela; 0,6×1 m. Burrell Collection, Glasgow.

La Catedral de Rouen, de Claude Monet; óleo sobre tela; 1 × 0,65 cm.; 1894. Museum Folkwang, Essen.

y las regatas de los suburbios más alejados de París. Manet, Monet y Pissarro trataron también el tema de la estación de ferrocarril y de los trenes en cuadros tales como los de Pissarro, *La Estación de Penge* (1871; Courtauld Institute Galleries, Londres) y los que pintó Monet de la Gare Saint Lazare (ejemplos en el Musée du Jeu de Paume, París, y en el Art Institute de Chicago). Pissarro se concentró sobre todo en los pueblos de los alrededores de París y en la vida de los campesinos que allí trabajaban; a menudo en sus temas encontramos un eco de Millet, si bien las ideas de anarquismo utópico que defendía Pissarro, al menos en la década de 1890, distaban mucho del fatalismo de Millet. Sólo después de 1895 emprendió Pissarro la representación de importantes temas urbanos, pintando el puerto de Rouen y también los bulevares y el río de París.

Durante la década de 1870, Manet, Degas y Renoir se preocuparon por otros temas de la vida moderna, por ejemplo, el mundo de los entretenimientos de la ciudad, desde la Ópera hasta el café de la clase trabajadora. Gran parte de la obra de Renoir y de Manet se interesa por los individuos y por sus situaciones psicológicas, como puede verse en el cuadro de Renoir *El palco* (1874; Courtauld Institute Galleries, Londres) y en el de Manet titulado *El Conservatorio* (1878; National Galerie, Berlín) o abarca por lo menos un grupo principal caracterizado, como es el caso de la obra de Renoir *Moulin de la Galette* (1876; Musée du Jeu de Paume, París). Degas, atraído sobre todo por el ballet, no sólo se interesó por los sentimientos de los participantes, sino también por los intrincados entrezalados de las figuras en diversos grupos, como en *El ensayo de ballet* (1874; Burrell Collection, Glasgow); sólo en contadas ocasiones, como en *El ajenjo* (1876; Musée du Jeu de Paume, París), desempeña la caracterización un papel importante en su obra.

El ambiente urbano del París moderno no fue el único ámbito plasmado por los impresionistas. Especialmente en su tratamiento del desnudo femenino se advierte una mayor variedad de enfoques, como resultado de sus intentos de adaptar el tema de la mujer moderna a la tradición de desnudo femenino de los viejos maestros. La *Olympia*, de Manet (1863; Musée du Jeu de Paume, París) es una Venus desnuda con las características de una mujer pública moderna, y su *Déjeuner sur l'Herbe* (*Almuerzo en la hierba*) (1863; Musée du Jeu de Paume, París), una modernización del tema del *Concert champêtre* de Giorgione (Louvre, París). En sus desnudos de 1880 y posteriores (por ejemplo en *El barreño*, c. 1885; Hill-Stead Museum, Farmington, Connecticut), Degas, lo mismo que Gauguin en su *Desnudo* (1880, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague), representan explícitamente a las mujeres en su entorno cotidiano, mientras que Renoir, en sus cuadros de bañistas de la década de 1880 y posteriores, representó el desnudo de una manera más tradicional, en paisajes que parecen de la Arcadia y sin referencias a la vida moderna (por ejemplo, *Las bañistas*, 1885-7; Philadelphia Museum of Art).

También Cézanne en sus monumentales composiciones imaginarias de «Bañista» de una época posterior (las de la National Gallery, Londres; Philadelphia Museum of Art; Barnes Foundation, Merion, por ejemplo) evitó todos los detalles modernos, mientras que las escenas eróticas anteriores, aunque a menudo de ambiente moderno, representan una iconografía totalmente personal, por ejemplo en *Una Olympia moderna* (1873; Musée du Jeu de Paume, París).

Tampoco los paisajistas impresionistas se limitaron a temas decididamente modernos. Gran parte de los paisajes que pintaron son esencialmente fruto del trabajo humano (carreteras, campos, aldeas), pero Monet, y Cézanne en particular, también experimentaron la fascinación de la naturaleza en sus aspectos más agrestes (montañas y rocas); Monet se sintió atraído, además, por las fuerzas de los elementos (nieve y hielo, el mar y el viento azotando las escarpadas costas). Estos intereses los relacionan con las ideas románticas de la insignificancia del hombre frente a las fuerzas de la naturaleza, que están muy alejadas del mundo cotidiano representado en sus escenas a escala más humana. En sus escenas costeras de la década de 1880, Monet representó las formas naturales en sus aspectos más espectaculares, como sucede en *Tormenta en Belle-Isle* (1886; Musée du Jeu de Paume, París) y planificó cada vez más su serie de cuadros para plasmar un estado de ánimo general. En sus exposiciones opuso grupos contrastantes enfrentados. Además, tanto él como Cézanne llegaron a concentrarse en imágenes únicas a lo largo de toda una secuencia de cuadros, con lo cual transmitieron a algunos de sus temas una fuerza casi metafísica. Esto es lo que ocurre con las vistas del Mont Sainte-Victoire pintadas por Cézanne (por ejemplo, la que se encuentra en el Philadelphia Museum of Art), y las de la Catedral de Rouen pintadas por Monet (cinco de ellas en el Musée du Jeu de Paume, París). Si bien Pissarro y Sisley también pintaron series similares de telas relacionadas entre sí, siguieron siendo más específicos al plasmar los diversos juegos de luz y de las condiciones ambientales, mientras que Monet se valió de sus series como base para armonías de color complejas e integradas, y Cézanne para explorar el juego de los planos de colores sobre la superficie pictórica.

Cualquier intento de trasladar el impresionismo a la escultura lleva implícita una paradoja debido a la tridimensionalidad de la escultura, a los materiales que emplea y a su ausencia de color. El único de los artistas de este movimiento que practicó la escultura con asiduidad después de c. 1880, explorando los problemas de la representación del movimiento mediante el modelado en arcilla y cera, fue Degas.

A Auguste Rodin (1840-1917) se le suele asociar con el movimiento, aunque el vínculo sólo puede establecerse en términos muy generales. Rodin, al igual que los impresionistas, buscó en sus formas un tipo de naturalismo y estudió constantemente del natural, pero en su interés por la forma humana, y en los temas alegóricos y mitológicos que prefirió, sus preocupaciones no tenían mucho en común con las de ellos. Es posible que el escultor más próximo al impresionismo haya sido el italiano Medardo Rosso (1850-1928), debido a su interés por el modo en que la luz disuelve la solidez de las formas. Su modalidad característica —básicamente modelado de relieve, no escultura en redondo— le permitió explorar esos efectos con mayor facilidad.

Sin embargo, en términos generales, el impresionismo es fundamentalmente un estilo pictórico, dedicado a los problemas que plantea la traducción de experiencias de la naturaleza a pinceladas de color sobre una superficie bidimensional, y cualquier intento de definir la escultura impresionista implicará el abandono de las cualidades básicas del estilo.

En el sentido más amplio, los impresionistas pertenecieron al período del naturalismo por lo que respecta a su preocupación por hacer un registro de sus experiencias y de las escenas características del mundo circundante. En este aspecto, sus intereses pueden compararse con

El palco, de Renoir; óleo sobre tela; 80×64 cm; 1874. Courtauld Institute Galleries, Londres.



acontecimientos ajenos al campo de la pintura que se produjeron en el terreno de la literatura, el pensamiento político y la filosofía. Sin embargo, el valor de estas comparaciones reside tanto en sus limitaciones como en su validez general: en ellas se manifiestan tanto la importancia de un ambiente intelectual compartido como la peculiaridad de las características que definen el impresionismo como un estilo pictórico.

Las escenas modernas pintadas por los impresionistas son precisamente las descritas por los novelistas y escritores naturalistas, tales como Emile Zola, los hermanos Goncourt y Guy de Maupassant, si bien los temas que pertenecen estrictamente a la clase trabajadora no son frecuentes en la pintura impresionista. Los escritores y los pintores frecuentaban los mismos círculos sociales —en especial Zola fue por entonces muy amigo de varios de los impresionistas—, y cada uno en su medio trató de crear obras de arte que reflejaran fielmente las características del ambiente en que vivía. Pero no puede decirse que la pintura impresionista tenga algo de literario. Son contadas las ocasiones en que, como sucede en el cuadro de Manet *Nana* (1877; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo), hay alguna referencia a obras literarias de la época o alguna sugerencia de contenido narrativo específico en la obra de los impresionistas. Se dedican más bien a buscar formas de plasmar el mundo moderno con los medios que el pintor tiene a su disposición, mediante la forma y el color dentro de los límites de la tela, del mismo modo que lo hacían los escritores con los medios que les son propios: el desarrollo de la caracterización y del argumento hacen posible la novela. Algunas escenas novelísticas pueden servir para obtener información sobre los antecedentes de algunos cuadros y algunos cuadros pueden ayudar a «ver» escenas de una novela, pero los cuadros impresionistas no pueden leerse en modo alguno como ilustraciones de las novelas; el elemento común es el ambiente compartido por pintores y escritores.

En el contexto de las convenciones de la época, el impresionismo surgió como una forma de arte radical y revolucionaria, tanto en lo que respecta a la técnica como al tema; pero eso no significa que los artistas defendiesen ideas políticas revolucionarias. Todos ellos, salvo Degas y probablemente Cézanne, se inclinaban decididamente por las ideas republicanas, pero sólo Pissarro —con participación activa en los círculos anarquistas durante la década de 1890— adoptó un compromiso político profundo. Su tratamiento de los temas de la vida campesina muestra simpatía por una forma simple de sociedad preindustrial, aunque el contenido ideológico de su arte nunca es totalmente manifiesto, y su obra, al igual que la de sus amigos, permaneció notablemente inalterada por los grandes avatares políticos de la época. Ni siquiera los caóticos acontecimientos de 1870-1 produjeron un efecto claro ni en sus temas ni en la manera de enfocar su arte; sólo Manet, en algunas obras de pequeñas proporciones, dejó constancia de los sucesos de esos años. En general, en su tratamiento de los temas de la vida moderna, los impresionistas demostraron que eran conscientes de la estructura y de las divisiones de la sociedad, pero las plasmaron de una manera objetiva, desapasionada, que deliberadamente evitó todo comentario ideológico.

Estaba muy difundida en la época la opinión de que el artista revolucionario no debía ser jamás un propagandista político. Para el teórico anarquista Peter Kropotkin (1842-1921), la propaganda era el medio natural para el artista revolucionario, pero incluso un anarquista tan comprometido como el neoimpresionista Signac declaró que la tarea que correspondía a un artista anarquista era la de subvertir el orden artístico establecido en su época, así como la del político consistía en subvertir el Estado; según este criterio, podía decir que Monet y Pissarro habían pertenecido a la causa anarquista tan sólo en virtud de su arte. Pero la revolución artística realizada por los impresionistas en las décadas de 1870 y 1880 carecía notoriamente de tal dimensión política; el papel adoptado por los artistas era el papel tradicional del bohemio enfrentado a la sociedad materialista, no el del revolucionario en guerra contra el capitalismo.

Podrían establecerse ciertos paralelismos entre el impresionismo y algunas de las ideas de la filosofía positivista. En un aspecto, el interés de los impresionistas por mostrar al hombre moderno en su entorno cotidiano característico guarda relación con las ideas de Hippolyte Taine sobre raza, ambiente y época como factores determinantes del destino del hombre, teoría que se convirtió en la base de las ideas literarias de Zola. Igualmente importante, aunque en otro aspecto, es el interés de los positivistas por las modalidades de percepción del mundo que nos rodea, y su contribución a la psicología de la percepción. Estos filósofos empleaban los términos «sensación» e «impresión» para describir el estímulo llegado a los sentidos desde el mundo exterior, vocabulario adoptado también por los impresionistas. En realidad, el propio término «impresión» se había convertido en parte de la terminología habitual de la crítica de arte al llegar la década de 1860, usándose en un principio para describir el efecto que una escena causaba en el espectador, y luego, por transferencia, para referirse al rápido registro de este efecto por parte del pintor. Este último sentido fue el que adoptó Monet al titular su cuadro *Impresión: Amanecer* en 1874. Pero la preocupación básica de los impresionistas no fue en ningún momento investigar la naturaleza de la percepción como tal, sino encontrar la manera de plasmar sus sensaciones pictóricamente.

Son necesarias las comparaciones con el pensamiento literario, social y filosófico para comprender el impresionismo en su contexto, como movimiento de arte que perteneció al período c. 1860-90. Sin embargo, la naturaleza del impresionismo no puede explicarse en función de ninguna otra disciplina. Sobre un trasfondo intelectual compartido, las caracterísitsticas distintivas del impresionismo son, precisamente, las que no comparte con ninguna otra actividad: las cualidades pictóricas que lo convierten en una forma de arte y no en una modalidad de expresión con base teórica. Los impresionistas definieron sus objetivos en términos pictóricos. Cézanne solía decir que su propósito era plasmar en la pintura sus sensaciones ante la naturaleza, y Monet escribía en 1912: «Hago lo que considero mejor para expresar lo que experimento ante la naturaleza... para fijar mis sensaciones». Los cuadros de cada artista fueron el resultado de sus propias exploraciones sobre el problema de la traducción de estas sensaciones e impresiones de una forma pictórica.

Al rechazar el Salón como vía principal de salida de sus obras y recurrir a exposiciones de grupo organizadas independientemente, los impresionistas dieron origen a una consideración totalmente diferente de la relación entre el artista y su público. En lugar de depender de exposiciones patrocinadas oficialmente en las cuales participaban obras seleccionadas previamente por un jurado, el artista fue encontrando poco a poco toda una gama de vías de salida para su arte. La fundación del Salon des Indépendants en 1886, en el cual no había jurado, brindó a los postimpresionistas y a otros grupos posteriores una oportunidad de exponer regularmente, pero los propios

impresionistas dependieron pricipalmente de un tipo diferente de vía de salida, que fueron las exposiciones colectivas menores y las muestras individuales montadas por los marchantes de arte.

Los marchantes independientes habían empezado a desempeñar un papel de mayor importancia en el mercado de arte de París en los años comprendidos entre 1850 y 1860, y hombres como Martinet, Latouche y Martin empezaron a ser clientes de Manet y de los impresionistas en la década de 1860. Sin embargo, su marchante principal fue Paul Durand-Ruel, que conoció a Monet y a Pissarro en Londres en 1870-1, y a partir de entonces compró la obra de todo el grupo cuando sus posibilidades económicas se lo permitían. Durand-Ruel expuso cuadros impresionistas en muestras realizadas en Londres entre 1870 y 1975; en París organizó las exposiciones del grupo de 1876 y 1882, y a partir de 1883 mantuvo una secuencia de muestras individuales y colectivas de los impresionistas; en Nueva York montó algunas exposiciones de mayor envergadura a partir de 1886, introduciendo a los impresionistas en los Estados Unidos. Al parecer, sus muestras individuales de París fueron el primer intento sistemático de aficionar al público a las exposiciones de un solo artista, método que se ha convertido en parte fundamental del mercado de arte en la actualidad. Marchantes rivales se hicieron cargo de la obra de los impresionistas en la década de 1880, por ejemplo Georges Petit y Boussod et Valadon (por medio de su director local, Théo van Gogh, hermano de Vincent), pero Durand-Ruel siguió siendo su principal salida, y llegó a tener una amistad muy estrecha con algunos pintores, en especial con Monet, Renoir y Pissarro. Durante la década de 1870, los impresionistas sólo contaron con un reducido número de compradores regulares, todos ellos amigos a los cuales los artistas podían recurrir en momentos de crisis y que compraban lo que podían y cuando podían, a menudo a precios muy bajos. La mayoría de ellos pertenecía a los mismos círculos bohemios de los pintores, entre ellos el cantante Faure, el pintor Caillebotte, el compositor Chabrier, el panadero Murer, y el funcionario público Chocquet. A fines de la mencionada década, Renoir había sido presentado por el editor Charpentier a un círculo de amantes del arte, pertenecientes casi todos a la burguesía elegante y a los nuevos ricos, que costearon eficazmente sus obras de carácter más experimental encargándole una secuencia de retratos; el mismo grupo empezó a ejercer su mecenazgo también con Monet. Durante la década de 1880, Durand-Ruel incorporó nuevos compradores, pero sólo hacia el final de esos años la pintura impresionista empezó a tener un gran número de seguidores y a alcanzar precios importantes; al parecer los mecenas de la aristocracia sólo se hicieron cargo de ellos una vez vieron su éxito asegurado. En los Estados Unidos, donde se vendió gran parte de su obra después de c. 1889, sus principales compradores fueron la nueva generación de magnates del comercio y de la industria.

La respuesta de la crítica al impresionismo en Francia, en la década de 1870, fue por lo general hostil; sólo unos cuantos escritores trataron de comprender sus innovaciones, y por lo demás proporcionó a los críticos de arte la oportunidad de lucir sus dotes satíricas. Las reacciones se hicieron más favorables en la década de 1880, pero cuando precisamente por ese entonces los cuadros impresionistas empezaron a exponerse profusamente en el extranjero, las respuestas iniciales volvieron a ser críticas o incluso burlonas, ya que los críticos de cada país trataban de buscar elementos comunes con las convenciones de sus propias escuelas nacionales de pintura. Sin embargo, en Francia durante la década de 1880, y en toda Europa y los Estados Unidos durante la siguiente, el impresionismo llegó a tener la influencia de mayor peso sobre el arte de vanguardia, y sus características superficiales fueron transformándose gradualmente en las concepciones aceptadas por la siguiente generación de artistas. Esto no significa que las innovaciones del impresionismo hayan perdido rápidamente su significación: sus descubrimientos fueron la semilla para muchas de las innovaciones posteriores en el campo de la pintura. Con mirada retrospectiva, podemos considerar el impresionismo como un movimiento que fue socavando la idea tradicional del cuadro de grandes proporciones y perfecto acabado, dejando lugar a un tipo de pintura más informal y a una expresión más inmediata de la personalidad del artista. En Francia, grupos posteriores de artistas adoptaron diversos aspectos del estilo de los impresionistas. Los fauves adoptaron la libertad de su pincelada y también las telas pequeñas, de estructura más suelta, mientras que el color deslumbrante del fauvismo también tiene su punto de partida en el color acentuado del impresionismo de la última época, tal como lo usaron Van Gogh y los neoimpresionistas. Los cubistas adoptaron el tratamiento que daba Cézanne a la superficie pictórica como secuencia apretada de planos de color, pero utilizándolo para crear un tipo de arte antinaturalista muy diferente de los objetivos básicos que se proponía Cézanne. La naturaleza perceptiva, empírica, del impresionismo lo coloca aparte de las tradiciones formalista y surrealista de la pintura del siglo XX, pero en términos generales, la concentración de las cualidades de la pintura en la superficie, que observamos especialmente en Cézanne y Monet, fue un preanuncio de muchas de las preocupaciones que caracterizaron a la pintura de épocas posteriores.

Fuera de Francia, la influencia del impresionismo fue muy amplia, pero básicamente fragmentada. Artistas muy diversos hicieron suyos aspectos de este movimiento adaptándolos a sus propios fines, y en general se produjo una síntesis de los mismos con las tradiciones pictóricas imperantes en cada país. El color, la técnica o los temas del impresionismo aparecen profusamente en muchos contextos, pero son contadas las ocasiones —por ejemplo, en algunas obras de Philip Wilson Steer (1860-1942) en Inglaterra, de Max Lieberman (1847-1935) en Alemania, y de Childe Hassam (1859-1935) en los Estados Unidos— en que todas las preocupaciones de los impresionistas franceses aparecen a la vez. E incluso estos pintores pertenecían en general más a sus propias tradiciones nacionales que al ámbito del impresionismo. Este movimiento fue en sí un fenómeno francés, con su concentración de frescura, informalidad, desapego y modernidad, y sólo en Francia podía aparecer como un movimiento artístico coherente.

Para mayor información:

Francastel, P.: *L'Impressionnisme*, París (1937). Leymarie, J.: *Impressionism*, Ginebra (1955). Pool, P.: *Impressionism*, Londres (1967). Rewald, J.: *The History of Impressionism*, Londres y Nueva York (1973).
Camón Aznar, José: *Museo de los impresionistas Jeu de Paume* (Aguilar. Madrid, 1966).

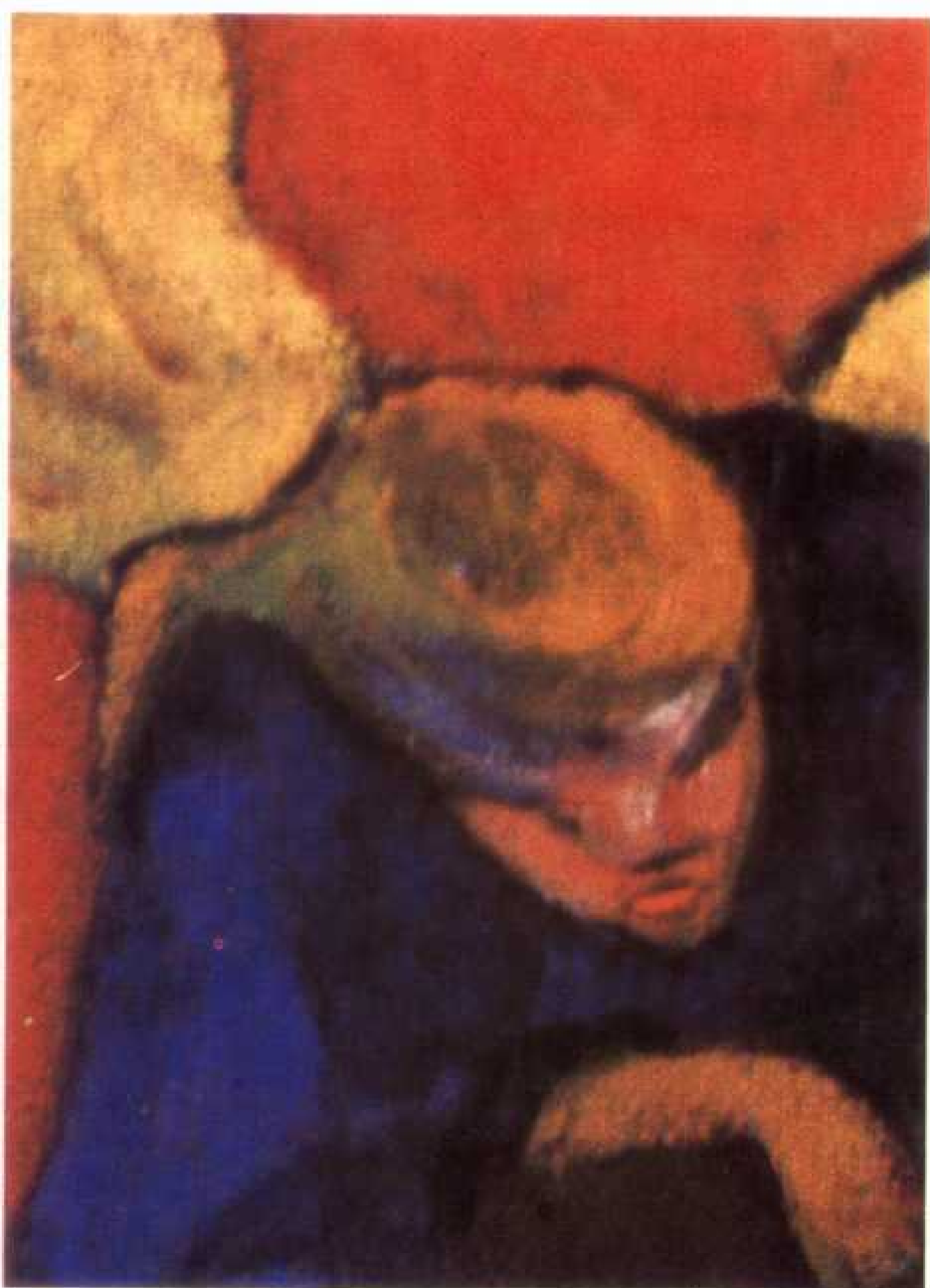
LA VISIÓN DESPUÉS DEL SERMÓN, DE GAUGUIN

Este cuadro se conoce por varios títulos (actualmente se encuentra en la National Gallery de Escocia, Edimburgo). El postimpresionista Gauguin (*véase* Postimpresionismo) lo llamó *Aparición* y *Visión del Sermón*. Actualmente se conoce más como *Visión después del Sermón* o *Jacob luchando con el Ángel*. La existencia misma de esta diversidad de denominaciones da la pauta de las ambiciosas intenciones de Gauguin, intenciones que explicó en una carta escrita en septiembre de 1888 a Vincent van Gogh: «Creo haber logrado en estas figuras una gran simplicidad rústica y *supersticiosa*. Todo es muy austero... Para mí, en este cuadro, el paisaje y la lucha sólo existen en la imaginación del pueblo que reza, como consecuencia del sermón. A ello se debe que haya un contraste entre estas personas reales y la lucha en este paisaje que no es el real y es desproporcionado».

Testimonio valioso, sin duda. Nos dice que las campesinas bretonas que se encuentran en primer plano, con sus pintorescos tocados, están imaginando la escena de Jacob combatiendo con el ángel que puede verse en la parte superior del cuadro. Acaban de salir de la iglesia tras haber oído el sermón del sacerdote que aparece en el ángulo inferior derecho del cuadro y que se parece peligrosamente al propio Gauguin. Estas campesinas bretonas, en su supersticiosa simplicidad, son sus modelos y sus víctimas: dos años antes, las había usado en una escena de costumbres más tradicional donde se las veía charlando al aire libre (*Cuatro mujeres bretonas:* Neue Pinakothek, Munich). Ahora son el punto de partida para sus «abstracciones», respondiendo a su necesidad primordial: crear. Porque la imagen de Jacob luchando con el ángel no es simplemente una respuesta a la narración bíblica (o a un sermón), sino que se le pueden dar interpretaciones más recónditas, como por ejemplo la del artista creativo en lucha con su idea.

En la *Visión después del Sermón*, Gauguin renuncia de una manera manifiesta a su estilo impresionista. Crea un nuevo lenguaje pictórico que ya no se basa en la percepción y en la sensación, sino más bien en la idea y en el símbolo. Las simplificaciones de estilo que se manifiestan en este cuadro tienen que ver con la línea, el color y la composición. El marcado contorno que encierra las formas





es firme y decisivo, con reminiscencias de los esmaltes y vitrales medievales —de ahí el término «cloisonnisme», usado por Gauguin y sus amigos para describir su técnica—. Gauguin empleó también el término «sintetismo» como un intento de descripción más comprensible del estilo. Estas líneas «cloisonnistas» encierran el color que está simplificado, pero no llega a ser ni monótono ni monocromático, especialmente en el modelado de las figuras y del árbol, donde se siguen percibiendo las pinceladas individuales, distintas. Pero la irrealidad de la escena está expresada con el mayor vigor en el fondo bermellón sobre el cual tiene lugar la lucha de Jacob con el ángel. Las dos figuras enfrentadas están basadas en dos luchadores tomados de *Mangwa*, del artista japonés Hokusai (1760-1849). El conjunto de la composición debe mucho a los cuadros de bailarinas de Degas, como si el grupo de mujeres bretonas que aparecen en primer plano estuviera mirando una actuación sobre un escenario. Pero también se dice que la mayor deuda de este cuadro es para con la obra de Emile Bernard *Mujeres bretonas en una romería* (colección privada) que ese artista de veinte años había llevado a Pont-Aven y de la cual, según él, Gauguin había robado las ideas. Sin embargo, Gauguin ya avanzaba hacia esa simplificación de medios y de técnicas.

La *Visión después del Sermón* renuncia abiertamente al impresionismo; anuncia el simbolismo en pintura, y sus simplificaciones puramente pictóricas allanan el camino para otras manifestaciones del siglo XX como el fauvismo y el expresionismo.



Visión después del Sermón, de Gauguin; óleo sobre tela; 74,4×93,1 cm.; 1888. National Gallery de Escocia, Edimburgo.

Jacob lucha con el Ángel, detalle del ángulo superior derecho de la *Visión después del Sermón*, de Gauguin.

Cuatro mujeres bretonas, de Gauguin; óleo sobre tela; 72×91 cm.; 1886. Neue Pinakothek, Munich.

Mujeres bretonas en romería, de Emile Bernard; óleo sobre tela; 74×92 cm.; 1888. Colección privada.



XLIII

POSTIMPRESIONISMO



Domingo por la tarde en la Isla de la Grande Jatte, de Seurat; óleo sobre tela; 2,07×3,08 m.; 1883-5; completado en 1886. Art Institute of Chicago.

EL primero en utilizar el término postimpresionismo fue el crítico inglés de arte Roger Fry (1866-1934) en el año 1910. Fue un título adecuado para una exposición más o menos heterogénea de pintores modernos franceses que organizó Fry en Londres y que denominó «Manet y los postimpresionistas».

A excepción de Manet, Cézanne y Redon, los artistas representados eran más jóvenes que los impresionistas y pintaban en estilos que diferían de los de Monet, Renoir, Pissarro y Sisley. En un principio, Fry había propuesto el título «Expresionista» para la exposición. Más tarde escribió: «Por razones de conveniencia, fue necesario dar un nombre a estos artistas, y elegí, por ser el más vago y el menos comprometido, el nombre de postimpresionista. Con esto sólo se hacía referencia a su posición en el tiempo respecto del movimiento impresionista».

No cabe duda de que en 1910 el término era vago y no comprometido. En las exposición de Fry figuraban obras de artistas a los que actualmente se denominaría simbolistas, nabis, fauvistas y cubistas. En su sentido literal, temporal, el postimpresionismo abarca todo lo producido después del impresionismo, es decir, después de 1886, año en que se realizó la última exposición impresionista, o incluso después de 1880, cuando ya empezaban a aparecer signos de decepción personal y artística respecto del movimiento. El problema reside en la definición de su duración cronológica: ¿hasta 1910 ó 1900 ó 1890?

El problema cronológico no puede disociarse del que plantean su constitución y sus integrantes. ¿Qué artistas pueden considerarse postimpresionistas, y cuáles son las características estilísticas de este movimiento?

En cierto sentido, el postimpresionismo no existió jamás; la denominación se le aplicó con carácter póstumo.

Los nombres de impresionismo, fauvismo y cubismo no fueron sino resultado de la ironía y la burla de los críticos de arte; el simbolismo, futurismo y surrealismo, en cambio, fueron lanzados positivamente mediante manifiestos.

En 1910, el empleo fortuito que Fry hizo del término se caracterizó porque era amplio y abarcaba todo en cuanto a implicaciones. Sin embargo, la naturaleza de la primera exposición postimpresionista habría de subrayar las realizaciones de Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903) y Vincent van Gogh (1853-1890). Y entre ellos, el propio Fry señaló a Cézanne no sólo como al artista más significativo, sino prácticamente como el «único progenitor» del movimiento. Puede decirse que ignoró casi la contribución de Georges Seurat (1859-1891) y del neoimpresionismo.

Pero, una vez lanzado, el término fue pronto objeto de las burlas de los críticos ingleses, generalmente hostiles, perdiendo toda la validez crítica que pudiera haber tenido. Alrededor de 1920, tanto los marchantes como los críticos usaban el término con asiduidad... y de una manera indiscriminada. Pero poco a poco fue surgiendo una jerarquía postimpresionista que reclamaba un lugar propio dentro de la evolución del arte moderno. A la cabeza figuraba un grupo de artistas de primera línea compuesto por Cézanne, Gauguin, Van Gogh y Seurat, a quienes se consideraba los precursores fundamentales de los principales movimientos del siglo XX. A éstos se sumaron (con bastante frecuencia) el nombre de Renoir (1841-1919), en su modalidad de revitalizador de lo clásico y de realizador de cuadros constructivos, y (con menos frecuencia) el de Toulouse-Lautrec (1864-1901). En torno a dos de los nombres más destacados se agruparon sus seguidores y colaboradores: Emile Bernard (1868-1914) y el Grupo de Pont-Aven (que desembocó en los nabis) en torno a Gauguin; Paul Signac (1863-1935) y los demás neoimpresionistas en torno a Seurat. En tiempo, el movimiento abarcó desde c. 1880 hasta c. 1906 (la muerte de Cézanne y el nacimiento del fauvismo).

En los últimos años se ha producido una revisión de la jerarquía y se ha reducido su extensión en el tiempo.

En 1956, el libro de John Rewald titulado *Postimpresionismo* trazó un cuadro escrupuloso de las carreras de Van Gogh (ob. 1890), Seurat (ob. 1891) y Gauguin (hasta el fin de su primera visita a Tahití en 1893). Dejó de lado a Cézanne, Renoir y Toulouse-Lautrec, pero puso en claro los hechos relacionados con el Grupo de Pont-Aven y con el neoimpresionismo. En 1959, el volumen de Seven Leovgren que llavaba el adecuado título de *Génesis del Modernismo* circunscribió su temática a tres artistas: Seurat, Gauguin y Van Gogh. En 1970, Mark Roskill, en su estudio *Van Gogh, Gauguin y el Círculo Impresionista*, se sintió obligado a dedicar un capítulo a Seurat, pero no vaciló en excluir a Cézanne de la discusión principal. De manera cada vez más marcada, el interés se fue centrando en la década de 1880. El mismo trío de artistas ocupó el capítulo sobre postimpresionismo en el libro de Alan Bowness, *Arte moderno europeo* (1972), aunque esta vez se siguió la carrera de Gauguin hasta el momento de su muerte, acaecida en 1903.

La exclusión de Cézanne, considerado en otro momento el cimiento mismo del edificio postimpresionista, no implica una degradación de su posición histórica. Actualmente se encuentra totalmente apartado: el estilo de su obra a partir de 1880 está tan aislado como el de Degas o Monet, que también habían sido impresionistas. Y desde el punto de vista histórico, la exclusión y el aislamiento de Cézanne es justo. En la década de 1880, se retiró de la escena artística parisina: no expuso allí entre 1877 y 1895 (a excepción de un cuadro, irónicamente imposible de identificar en la actualidad, expuesto en el Salón de 1882). El único lugar donde podían verse —y comprarse— sus cuadros era en la tienda del comerciante que abastecía de colores a los artistas, Père Tanguy. Cézanne pasaba casi todo el tiempo en el sur. Su profunda sensación de aislamiento se vio agudizada por la ruptura de su larga amistad con Zola tras la publicación de la novela de éste titulada *L'Oeuvre*, en 1886.

Cézanne resumió su postura en una carta a Octave Maus, secretario de la sociedad de exposiciones de los artistas belgas, «Les Vingt». El 27 de noviembre de 1889 escribió:

> Con respecto a este asunto (exponer) debo decirle que, puesto que los muchos estudios hechos por mí no han dado más que resultados negativos, temeroso de los críticos que están plenamente justificados, he resuelto trabajar en silencio hasta que me sienta capaz de defender con la teoría los resultados de mis intentos.

Así pues, el estilo «postimpresionista» de Cézanne fue logrado en una cuarentena voluntariamente escogida: no fue revelado ni a los pintores ni al público hasta la gran muestra individual que tuvo lugar en la galería del marchante de arte Ambroise Vollard en 1895. Históricamente —en el sentido restringido de participar en los acontecimientos del mundo del arte— Cézanne no formó parte del postimpresionismo. Y no deja de ser irónico que el artista que no había hecho contribución pública alguna fuera aclamado póstumamente por Fry como el máximo progenitor del movimiento. En realidad, este período de revelación pública y de proclamación por parte de la crítica se produjo *después* de la muerte de Cézanne en 1906. La exposición organizada por Fry en 1910 tuvo lugar

cuando la fama de Cézanne estaba en su punto culminante; no es de extrañar, pues, que Fry hablara de él como de la figura individual más importante. Pocos le habrían negado a Cézanne ese tributo. En 1910 era un fuerza histórica potente, activadora; en la actualidad es un imponente monumento histórico.

Pero la limitación del postimpresionismo a tres artistas de primera línea y fundamentalmente a la década de 1880 no consigue evitar ciertas zonas de superposición, por ejemplo, con el simbolismo y el Art Nouveau. Tanto en lo que se refiere a la forma como al contenido y a la crítica, Gauguin, Seurat y Van Gogh tienen puntos de contacto —y, fuera de toda duda, importantes contribuciones— con el simbolismo y el Art Nouveau. Existe una tendencia a identificar el postimpresionismo con la forma (estructura, composición, consideraciones puramente pictóricas) y a dejar las cuestiones de tema, contenido y simbología al simbolismo. Todo parece indicar que se trata de una falsa dicotomía, sobre todo en el caso de Gauguin, cuyo «cuerpo artístico» parece dividido por una lucha entre los formalistas postimpresionistas y los simbolistas buscadores del espíritu. Como solución, podría sugerirse una división cronológica: que el Gauguin de la década de 1880 pertenezca al postimpresionismo, y el de 1890 en adelante a los simbolistas. De esta manera, el Grupo de Pont-Aven, afirmado en cuanto a su ideología y técnica fundamentales en 1890, podría adscribirse al postimpresionismo, mientras que los nabis podrían sumarse a las filas del simbolismo. Estas serán las divisiones, no siempre libres de superposiciones y de interrelaciones, que adoptaremos aquí.

A comienzos de la década de 1880, el impresionismo había llegado a una crisis. Tres fueron sus razones fundamentales. La primera, su propio perfeccionamiento del ilusionismo naturalista no podía durar eternamente. Como estilo, estuvo sometido a una disolución interna y a una declinación, mientras que iban en aumento las disensiones de los propios artistas. En segundo lugar, estaba sometido a presiones externas: particularmente los artistas más jóvenes adoptaban una postura crítica frente a sus realizaciones. En tercer lugar —un fenómeno que suele inquietar a los artistas entre 40 ó 50 años— se inició un período de autocuestionamiento, una sensación de exuberancia perdida y de fervor experimental disipado. A ello se debió que en 1884 escribiese Degas, que contaba a la sazón cincuenta años:

> ¡Ah!, dónde quedaron los tiempos en que me consideraba fuerte. Los tiempos en que estaba pletórico de lógica, lleno de planes. Estoy rodando rapidamente por la pendiente y no sé a dónde iré a parar, envuelto en muchas malas pinturas como si fueran papel de embalar.

Renoir habló de este período cuando tenía alrededor de cuarenta y cinco años:

> Aproximadamente en 1883 había llegado absolutamente al límite del «impresionismo» y llegué a la conclusión de que no sabía ni pintar ni dibujar. En una palabra, me encontraba en un atolladero.

Y Pissarro, con poco más de cincuenta años, se encontró también en un atolladero, insatisfecho con su técnica tosca y desigual, acosado por la necesidad de retocar sus cuadros. Degas, con reservas artísticas suficientes para salir adelante, encontró alivio en las series de desnudos femeninos que fueron la característica predominante de su arte de 1884. (Según Gauguin, estos desnudos dieron nuevo auge al dibujo cuando se encontraba en su punto más bajo). Por su parte, Renoir cambió deliberadamente de estilo, echando mano de elementos del arte antiguo de Pompeya, del Renacimiento y del período neoclásico que le sirvieron de base para sus ideas pictóricas. En lugar de volver la mirada hacia las realizaciones artísticas de épocas pasadas, Pissarro se unió a un nuevo movimiento que habría de recibir el nombre de neoimpresionismo, y que surgía como la primera posibilidad de cambio radical ante el impresionismo.

En noviembre de 1886, Pissarro escribía a su marchante, Paul Durand-Ruel, en un intento de explicar la naturaleza del movimiento:

> Buscar una síntesis moderna mediante métodos con base científica, o sea, basados en la teoría de los colores creada por Chevreul, en los experimentos de Maxwell y en los cálculos de O. N. Rood; reemplazar la mezcla de pigmentos por la mezcla óptica, lo cual significa descomponer tonos en sus elementos constitutivos, ya que la mezcla óptica produce luminosidades más intensas que las creadas por mezcla de pigmentos.

Y señala además:

> M. Seurat, artista de gran mérito, fue el primero en concebir esta idea y en aplicar la teoría científica tras haber realizado exhaustivos estudios. Mis compañeros, Signac y Dubois-Pillet, y yo no hemos hecho más que seguir el camino señalado por Seurat.

No puede negarse la característica generosidad de Pissarro, así como su fidelidad histórica, al reconocer la primacía de Seurat en la creación del nuevo estilo. Y parece una ironía del destino que la primera manifestación pública del neoimpresionismo se haya producido durante la última exposición impresionista, en mayo de 1886. Además de obras de Seurat y Pissarro, había también cuadros del hijo de Pissarro, Lucien (1863-1944), así como de Paul Signac. Sin embargo, hubo una obra que descolló sobre todas las demás; nos referimos al cuadro de Seurat denominado *Domingo por la tarde en la Isla de la Grande Jatte* (actualmente en el Art Institute de Chicago). En primer lugar, era el cuadro de mayores proporciones (2×3 m.) de cuantos se exponían, y sin embargo era un tema impresionista: un grupo de personas reunidas de una manera casual un domingo por la tarde para disfrutar de su tiempo libre en una isla del Sena. Además, daba la sensación de estar relacionado con el impresionismo por el color y por el manejo del pincel. Pero una mirada más atenta permitía descubrir que preconizaba una reforma radical de la técnica y de la concepción impresionistas.

En lugar de la pincelada fortuita, variable, se utilizaba una aplicación más o menos uniforme de la pintura en puntos (de ahí el término «puntillismo»). En lugar de mezclar los colores sobre la paleta, aparecían yuxtapuestos sobre la tela: mezcla óptima que producía una luminosidad y vibración mucho mayores (de ahí el término «divisionismo»). Tal como escribiría Signac más tarde: «la técnica de los impresionistas es instintiva e instantánea, la de los neoimpresionistas es deliberada y constante». En 1886, el joven crítico de arte Félix Fénéon (1861-1944) acuñó el término neoimpresionismo,que se impuso al menos afortunado que prefería Seurat de «cromo-luminarismo».

Para definirlo de una manera muy simple, podríamos decir que neoimpresionismo significa «nuevo impresionismo». «Neo» en el sentido de lo más reciente, lo más nuevo. Pero también llevaba implícita la idea de reforma del impresionsimo, y el alcance de esa reforma puede inferirse de algunas de las reacciones de la crítica ante la *Grande Jatte* en 1886. Algunos críticos se referían al arte egipcio y a la pintura del Quattrocento, incluso a Kate Greenaway. Fénéon escribió:



La parade, de Seurat; óleo sobre tela; 1 × 1,5 m.; 1886-8. Metropolitan Museum, Nueva York.

Seurat ha tratado a sus cuarenta figuras, poco más o menos, con un estilo sumario, hierático, colocándolas de frente, de espaldas o de perfil, sentadas en ángulo recto, echadas horizontalmente o decididamente erectas: como un Puvis de Chavanne que se hubiese vuelto moderno.

Sin embargo, el cuadro tenía sus peculiaridades, pues su simplicidad y su falta de ambigüedad son sólo aparentes. Presenta cambios de puntos de vista; hay una curiosa disminución de las figuras de izquierda a derecha; hay sombras arbitrarias, especialmente la gran superficie que se ve en primer plano. No se trata meramente de un ejemplar de clasicimo sorprendentemente modernizado.

Las ambigüedades espaciales y los elementos arbitrarios se hacen más frecuentes en la obra posterior de Seurat. En 1886 conoció a Charles Henry (1859-1926), esteta y matemático, cuyas teorías sobre el carácter emocional de las direcciones lineales ejercerían una marcada influencia sobre el pintor. Según otro crítico, Seurat dijo:

> La Panatenea de Fidias (el friso del Partenón) era una procesión. Yo quiero representar a los modernos evolucionando en frisos de la misma manera, reducidos sólo a sus elementos esenciales, para colocarlos en cuadros dispuestos en armonías de colores —mediante la dirección de las líneas— en armonías de líneas —mediante su orientación—, línea y color adecuándose el uno al otro.

En *La Parade* (Metropolitan Museum, Nueva York) de 1886-8, y en *Le Chahut* (Kröller-Müller Museum, Otterlo) de 1889-90, quedan demostradas sus intenciones programáticas. Además de estos grandes «cuadros expositivos», Seurat realizó una serie de paisajes de los puertos del Canal de La Mancha. *Le Pont et les Quais à Port-en-Bessin*, de 1888 (Minneapolis Institute of Arts) es un ejemplar característico de la melancolía, el aire de realidad desplazada y la armonía esencial que los distingue a todos. El método de Seurat —tal como lo aplicó a su obra posterior— quedó codificado en una carta de 1890 que vale la pena reproducir en su totalidad:

> Estética: el arte es armonía. Armonía es la analogía de los contrarios, la analogía de similitudes en cuanto a tono *(ton)*, color *(teinte)* y línea considerada bajo el aspecto del elemento predominante y bajo la influencia de la iluminación en combinaciones alegres, sosegadas o tristes. Los contrarios son: en cuanto al tono, uno más claro, más luminoso, en lugar de uno más oscuro; en el color, los complementarios, es decir, un rojo determinado opuesto a su complementario, rojo-verde, anaranjado-azul, amarillo-violeta, etc.; en lo que a la línea se refiere, las que forman ángulo recto. La alegría en el tono se consigue mediante

el empleo de la luminosidad predominante; en el color, de la calidez predominante; en la línea, mediante las que están por encima de la horizontal. El sosiego en el tono es la equiparación de la luz y de la sombra; en el color, de lo cálido y lo frío; en la línea, de la horizontal. La tristeza en el tono es el predominio de la sombra; en el color, de los fríos; en la línea, de las direcciones hacia abajo con respecto a la horizontal. Técnica: si admitimos los fenómenos de la duración de las impresiones luminosas en la retina, se impone la síntesis como resultado. El medio de expresión es la mezcla óptica de las tonalidades y colores (según la colocación y el modo en que los colores son iluminados, por el sol, por una lámpara de petróleo, de gas, etc.), es decir, la mezcla de las luces y de sus reacciones (sombras) siguiendo las leyes del contraste, de la disminución y de la irradiación. El marco está en una armonía opuesta a la de los tonos, colores y líneas del cuadro.

En París, el colaborador más íntimo de Seurat fue Signac (1863-1935), ya que Camille Pissarro empezó a separarse de los neoimpresionistas aproximadamente en 1888.

Otros miembros importantes del grupo neoimpresionista fueron Charles Angrand (1854-1926), Henri-Edmond Cross (1856-1910), Maximilian Luce (1858-1941) y Albert Dubois-Pillet (1846-1890).

Signac realizó ocasionalmente cuadros de figuras de grandes proporciones, pero nunca tan ambiciosos como los de Seurat. Se concentró en los paisajes y marinas tanto del Mediterráneo como de la costa de Normandía.

Sin embargo, produjo un cuadro que reúne de una manera clarísima los diferentes hilos de la trama neoimpresionista. Nos referimos a *Sobre el esmalte de un fondo rítmico con redobles y ángulos, tonalidades y colores, retrato de M. Félix Fénéon en 1890* (Colección Sres. Josefowitz, Suiza). La pincelada puntillista aparece combinada con un fondo basado en parte en las teorías de Charles Henry y en parte en los grabados japoneses. El aire agudo, estilizado, antinaturalista y decadente lo coloca a las claras dentro de un ambiente de Art-Nouveau.

El apoyo de los poetas simbolistas (varios de los cuales eran críticos de arte) convirtió al neoimpresionismo en el movimiento de vanguardia más organizado de París desde 1886 hasta la muerte de Seurat, en 1891.

El manifiesto simbolista fue lanzado en 1886. Había bases comunes en la refutación de la ética positivista y de la porción impresionista de la naturaleza y, de una manera más positiva, en la búsqueda del signo alusivo y del símbolo, de la configuración emblemática y de la imagen universal. Desde el punto de vista político estaba, además, la creciente atracción del anarquismo. Como grupo, los impresionistas eran apolíticos. Monet tenía ideas radicales, pero jamás se dejaron ver en sus cuadros.

Sólo Pissarro tenía una conciencia política más activa, que cristalizó en concepciones anarquistas de naturaleza no violenta. Esto le hizo estrechar lazos con el grupo de los neoimpresionistas, más jóvenes que él: Pissarro, Signac y Luce realizaban ilustraciones para las publicaciones anarquistas. Existen menos pruebas directas del compromiso de Seurat con el anarquismo, pero todo hace suponer que compartía las ideas de sus colegas.

Todo esto compone un trío bastante insólito: neoimpresionismo, simbolismo y anarquismo.

Sin embargo, para otros artistas, la aceptación de este trío no era esencial. Les interesaban más los efectos luminosos de color, la estructuración de las pinceladas, la superficie controlada, la composición deliberada. Gauguin, Van Gogh, Bernard y Toulouse-Lautrec pasaron todos por fases neoimpresionistas, muy variables en cuanto a duración e intensidad.

En Bruselas fueron más acusados los efectos del neoimpresionismo. Seurat recibió una invitación para exponer con el grupo de Les Vingt —un grupo de vanguardia formado por veinte artistas y fundado en 1884— en varias ocasiones: en 1887, 1889 y 1891. En 1892, se organizó una pequeña muestra conmemorativa. Signac fue invitado en 1888 y 1890, Cross en 1889 y 1893. Artistas belgas y holandeses adoptaron rápidamente la técnica neoimpresionista. Entre ellos, A. W. Finch (1854-1930), Georges Lemmen (1856-1928), y Henry van de Velde (1863-1957). Van de Velde pasó de una fase de pintor neoimpresionista a otra históricamente más importante, como delineante y arquitecto del Art Nouveau.

En la década de 1890, el impacto del neoimpresionismo perdió fuerza. La prematura muerte de Seurat en 1891 fue un golpe muy duro para el movimiento. Signac asumió el liderazgo; junto con Cross tranformó el «punto» de Seurat en una pincelada más grande de forma rectangular. El libro de Signac titulado *De Delacroix al neoimpresionismo*, publicado en 1899, fue un intento de demostrar la mayor veracidad científica y la luminosidad más lograda del movimiento tomando a sus dos precursores más importantes, la pintura y la teoría de Delacroix y la obra de los impresionistas.

El libro de Signac influyó sobre Matisse (1869-1954) y sobre Derain (1880-1954), de ahí la influencia formativa del neoimpresionismo sobre el fauvismo. Se dice que Braque tenía una reproducción del cuadro de Seurat *Le Chahut* en el estudio c. 1907, y el ejemplo del neoimpresionismo tuvo una influencia innegable sobre la evolución del cubismo. También se hizo sentir sobre varios de los precursores del arte abstracto.

En realidad, la vanguardia de la década de 1880 estaba compuesta por un número muy reducido de artistas.

Su influencia estaba restringida a las pequeñas tertulias, cosa que le confería un sentido especial, elitista (cultivado deliberadamente) por un lado y, por otro, una postura marginal, cada vez más opuesta al orden establecido. Eran frecuentes los intentos de llegar al público por medios no convencionales, y a veces inéditos.

En muchos sentidos, la concepción del siglo XX del artista alienado (no meramente del bohemio que vive en una burhardilla) y de la postura exagerada de la vanguardia tienen sus orígenes en las postrimerías de la década de 1880. Ahí tenemos el manifiesto. Ahí tenemos el increíble aumento de la cantidad de pequeñas revistas a mediados de esa época: *La Vogue*, *Le Symboliste*, *La Revue Wagnérienne*, *La Revue Indépendante*. Ahí tenemos la importancia del café como centro de intercambio para poetas, críticos, pintores y músicos. Y ahí tenemos también el Salon des Artistes Indépendants, fundado en 1884, una sociedad expositora sin jurado, donde los neoimpresionistas exhibían regularmente sus obras y de la cual Signac sería presidente entre 1908 y 1934. Se celebraban también muestras colectivas e individuales pequeñas en las oficinas de las revistas de vanguardia —por ejemplo, las realizadas en *La Revue Indépendante*—, en la galerías que contaban con marchantes emprendedores, en cafés y restaurantes, y en el vestíbulo de un teatro que llevaba el adecuado nombre de *Le Théâtre Libre*.

Así pues, hubo en París un acercamiento de las artes, se compartieron los locales y también los fundamentos lógicos, un ambiente físico y teórico en el cual Wagner,



Le Pont et les Quais à Port-en-Bessin, de Seurat; óleo sobre tela; 64×82,5 cm.); 1888. Minneapolis Institute of Arts.

Baudelaire, Poe, Schopenhauer, Ibsen, Dostoievski, Walt Whitman, Carlyle y el Príncipe Kropotkin formaron una amalgama ideológica. (Y Freud, que entonces tenía treinta años, estudiaba en 1885-6 con el Dr. Charcot.)
El poeta simbolista se convierte en crítico de arte; el artista escribe poesía simbolista; todos ellos son wagnerianos confesos. Fénéon puede publicar las *Illuminations* de Rimbaud en 1886 y acuñar al mismo tiempo el término neoimpresionismo. Edouard Dujardin, uno de los wagnerianos más fervientes, aplicó el término *cloisonnisme* a un estilo determinado de pintura en 1888. Albert Aurier era un poeta simbolista, director de una revista muy pequeña, *Le Moderniste* (en la cual Gauguin fue invitado a escribir) y autor de los primeros artículos importantes que se publicaron sobre Van Gogh y Gauguin.
Ningún artista de probada sensibilidad podía pasar por alto todas estas manifestaciones de «modernismo» instrumentado conjuntamente desde tantos ámbitos. Durante la década de 1880 tuvo lugar un cambio de sensibilidad, una reorientación de las ideas intelectuales, un reajuste de la postura social del artista. El postimpresionismo es la expresión estilística externa de este cambio interior en fermentación.
La respuesta de Gauguin consistió en buscar signos y símbolos expresivos cuya síntesis pudiese ampliar nuestra comprensión espiritual de la realidad. Se proponía refutar la experiencia europea heredada (que para él se había corrompido con su insistencia excesiva sobre el «progreso» materialista) y volver a las fuentes primitivas y a las no europeas (los calvarios bretones, la escultura de los templos javaneses, las tallas de Oceanía) y vivir en un ambiente primitivo, preferiblemente tropical. En esta actitud, Gauguin llegaría a refutar la concepción que los impresionistas tenían de la naturaleza.
Ya en 1881 encontramos a Gauguin pidiendo a Pissarro que le revele el secreto de la «sensación» de Cézanne: «¿Ha encontrado el Sr. Cézanne la fórmula exacta para una



Café nocturno en Arles, de Gauguin; óleo sobre tela; 72×92 cm.; 1888. Museo estatal Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

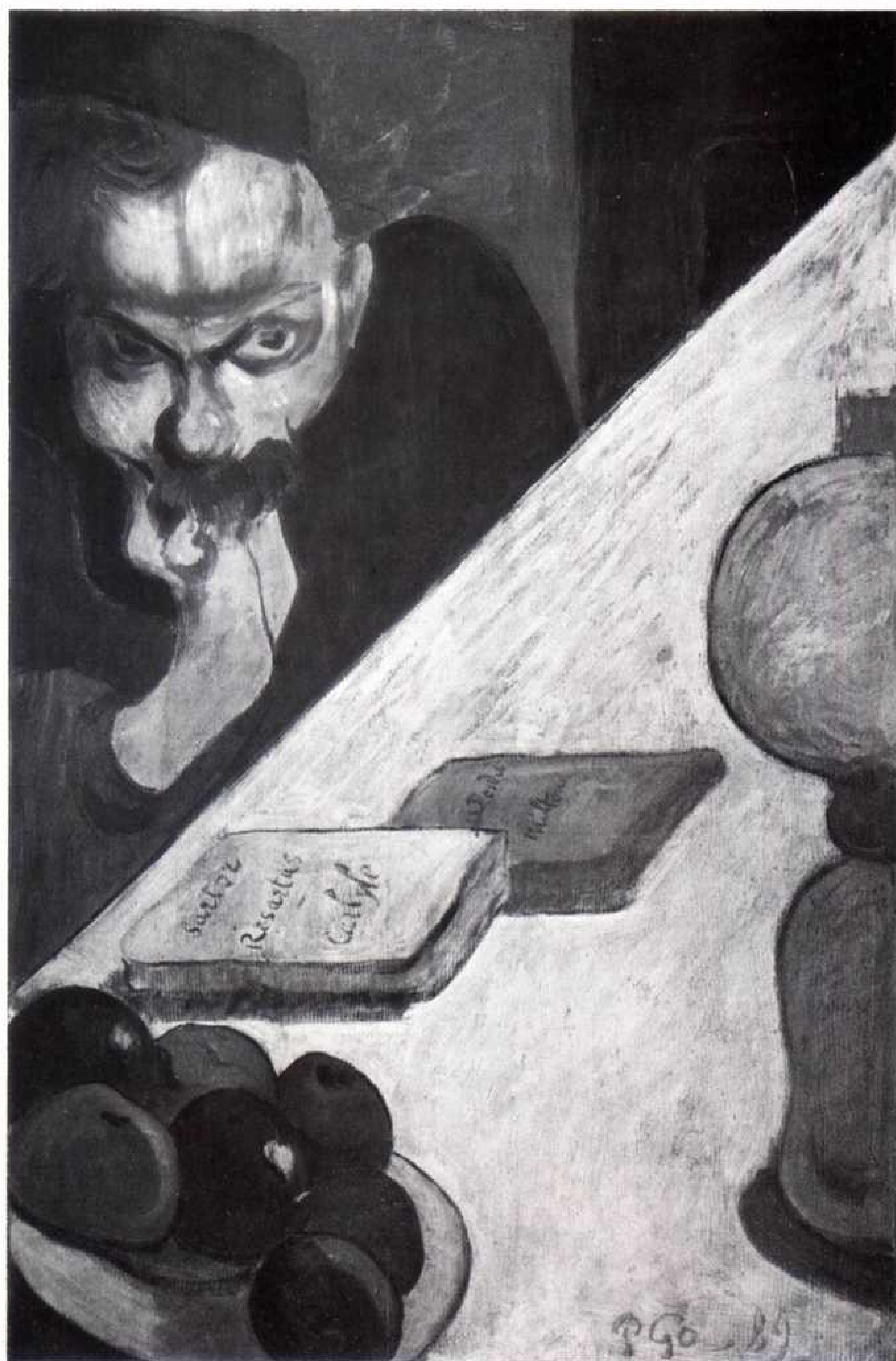
obra que resulte aceptable para todo el mundo?».
Y en 1885 era capaz de escribir sobre los efectos emocionales de la línea y del color y sobre la relación mística de los números. Pero hasta 1886, Gauguin podía considerarse parte integrante del grupo impresionista. Expuso con ellos en las cinco últimas muestras que organizaron (1879-86); coleccionaba la obra de los impresionistas; tenía especial amistad con Pissarro, y en su obra predominaba la influencia de Pissarro y Cézanne para el paisaje y la naturaleza muerta y de Degas para los temas de figuras. Incluso después de 1886 —en realidad, hasta su muerte— Cézanne y Degas siguieron siendo sus paradigmas.
Durante su primera estancia en Bretaña en 1886, Gauguin siguió pintando con un estilo impresionista modificado. Nuevos signos de ello aparecieron en sus obras realizadas en Martinica en 1887: una perspectiva mucho más audaz en sus paisajes, una mayor insistencia en la presencia y el juego de las figuras y un tratamiento más decorativo. Pero la ansiada ruptura llega a fines del verano de 1888. En Pont-Aven, Bretaña, pintó su *Visión tras el Sermón* o *Jacob luchando con el Ángel* (National Gallery of Scotland, Edimburgo). Así lo describía en una carta a Van Gogh:

> Creo haber logrado con estas figuras una gran simplicidad rústica y supersticiosa. Todo es muy austero... Para mí, en este cuadro, el paisaje y la lucha sólo existen en la imaginación del pueblo que reza, como consecuencia del sermón. A ello se debe que haya un contraste entre esas personas reales y la lucha en este paisaje que no es real y es desproporcionado.

No se trata meramente de una presentación antinaturalista y de una técnica antiimpresionista; es también una exigencia de que la pintura proyecte los pensamientos íntimos, los sueños particulares y las visiones. Está relacionada con un cuadro de Emile Bernard, *Mujeres bretonas en el prado* (colección privada). Ambos artistas, con su empleo del color arbitrario, monótono y sus contornos marcados, estaban ilustrando el *cloisonnisme* de Dujardin, aunque preferían denominarlo «sintetismo».
Algo más sobre el intento de Gauguin de ampliar el lenguaje expresivo de la pintura puede inferirse de otra carta enviada a Van Gogh en septiembre de 1888. En ella describía un autorretrato recientemente terminado que llevaba la inscripción *Les misérables* (refiriéndose a sí mismo y a Bernard) y dedicado a Van Gogh. *Les misérables* es una alusión a la novela de Víctor Hugo y a su atormentado héroe, Jean Valjean. Gauguin veía en su propia cara:

> la máscara de un mal vestido y enérgico rufián como Jean Valjean, dotado de cierta nobleza y bondad interior. La sangre caliente circula por el rostro y las tonalidades propias de un horno ardiente que rodean los ojos indican la enardecida lava que enciende el alma de nuestro pintor. El dibujo de los ojos y de la boca, que nos recuerdan al de las flores de una alfombra persa, son la síntesis de un arte abstracto y simbólico. El delicado fondo femenino, con sus flores de aspecto infantil, está allí para representar nuestra virginidad artística. Y este Jean Valjean a quien la sociedad oprime, un proscrito, con su amor, su energía, ¿no es acaso también la imagen de un impresionista de hoy? Al pintarlo con mis facciones he logrado una imagen de mí mismo y al mismo tiempo un retrato de todos nosotros, pobres víctimas de la sociedad, que sólo nos vengamos haciendo el bien.

Gauguin luchaba con su propio ideal. Vemos aquí con claridad la ambiciosa complejidad de su pensamiento. Se ponen en juego consideraciones extrapictóricas: los recuerdos de sus experiencias como ceramista, los efectos decorativos de una alfombra persa. Su postura antinaturalista aparece descrita como «abstracta» y «simbólica». Sin embargo, sigue proclamándose impresionista. Claro que a fines de la década de 1880 el término no se había precisado todavía ni desde el punto de vista artístico ni desde el punto de vista histórico, y seguía siendo sinónimo de pintor rebelde, innovador. Cuando durante la Exposición Universal de París de 1889, Gauguin, Bernard y otros montaron su propia muestra en el Café Volpini (atención al lugar), utilizaron el título de «Grupo impresionista y sintetista».
Gauguin era la cabeza del grupo. En Pont-Aven había congregado a su alrededor a jóvenes pintores. Entre ellos estaba Paul Sérusier (1863-1927). Gauguin fue acercándose cada vez más a un uso abstracto del color —el color usado por razones puramente pictóricas, color que puede tener analogías musicales, pero que carece de verosimilitud descriptiva—. Gauguin dio a Sérusier una lección de pintura: «¿Cómo ves esos árboles? Son amarillos. Bien, entonces hazlos amarillos. Y esa sombra es más bien azul. Por lo tanto, píntala de puro ultramarino. ¿Y esas hojas rojas? Utiliza bermellón». Sérusier recogió el mensaje, como si proviniese de un nuevo Mesías, y lo llevó a París, donde fue tomado en cuenta por el grupo que se autodenominó los «nabis» (profetas).
En Arles, Van Gogh dio la bienvenida a Gauguin como abad y maestro en pintar de memoria («abstracciones» las llamaba Van Gogh). Los dos artistas se enzarzaron en discusiones interminables en las que diseccionaron la pintura hasta reducirla a sus elementos fundamentales: la línea y el color, el papel de las sombras (si las había), y el de la luz expresada sólo por el color. Gauguin siguió adelante con su exploración de los temas de figuras; su *Café nocturno en Arles* (Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú) parece una respuesta deliberada al cuadro de Van Gogh sobre el mismo tema.
De regreso en Bretaña en 1889, Gauguin aprovechó la



Meyer de Haan, de Gauguin; óleo sobre tela; 80×52 cm.; 1889. Colección privada.

iconografía cristiana tradicional en tres cuadros: *El Cristo amarillo*, *El Cristo verde* y *Getsemaní*. El que Gauguin apareciese como Cristo en cada uno de ellos podría considerarse una blasfemia, pero no hacía más que reafirmar su sensación de ser rechazado por la sociedad. El *Cristo amarillo* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo) está basado en un crucifijo medieval que Gauguin vio en la iglesia local y que trasladó al paisaje exterior que tan bien conocía. Sentía la necesidad de inventar formas nuevas para dar cabida a sus nuevos contenidos. Al hacerlo así, experimentó a menudo con nuevos medios: litografía, cerámica, escultura. Pensemos, por ejemplo, en la escultura en relieve *Enamórate y serás feliz* (Museum of Fine Arts, Boston), que talló y policromó en el otoño de 1889. La ambigüedad espacial, el fondo curiosamente indeterminado y las enormes diferencias de escala, son todos elementos que contribuyen —en realidad puede que intencionadamente— a confundir al espectador que trata de desentrañar el significado del mensaje.

La marcha de Gauguin hacia un simbolismo privado, esotérico, siguió su curso en las decoraciones de una solitaria posada de Le Pouldu realizadas en su mayor parte por él y por el holandés Meyer de Haan (1825-95) durante el invierno de 1889-90. (Sérusier realizó también una contribución importante con una divisa de Wagner que decora el techo.) La iconografía presenta una extraña mezcla, siendo en parte demoníaca, en parte blasfema, con elementos de bodegón, de paisaje local y con cierta filosofía. Esta última puede advertirse en la presencia de libros de Carlyle y de Milton en el retrato de Meyer de Hann pintado por Gauguin (colección privada), donde además alcanzan un desarrollo pleno la estilización y la simplificación propias del estilo sintetista.

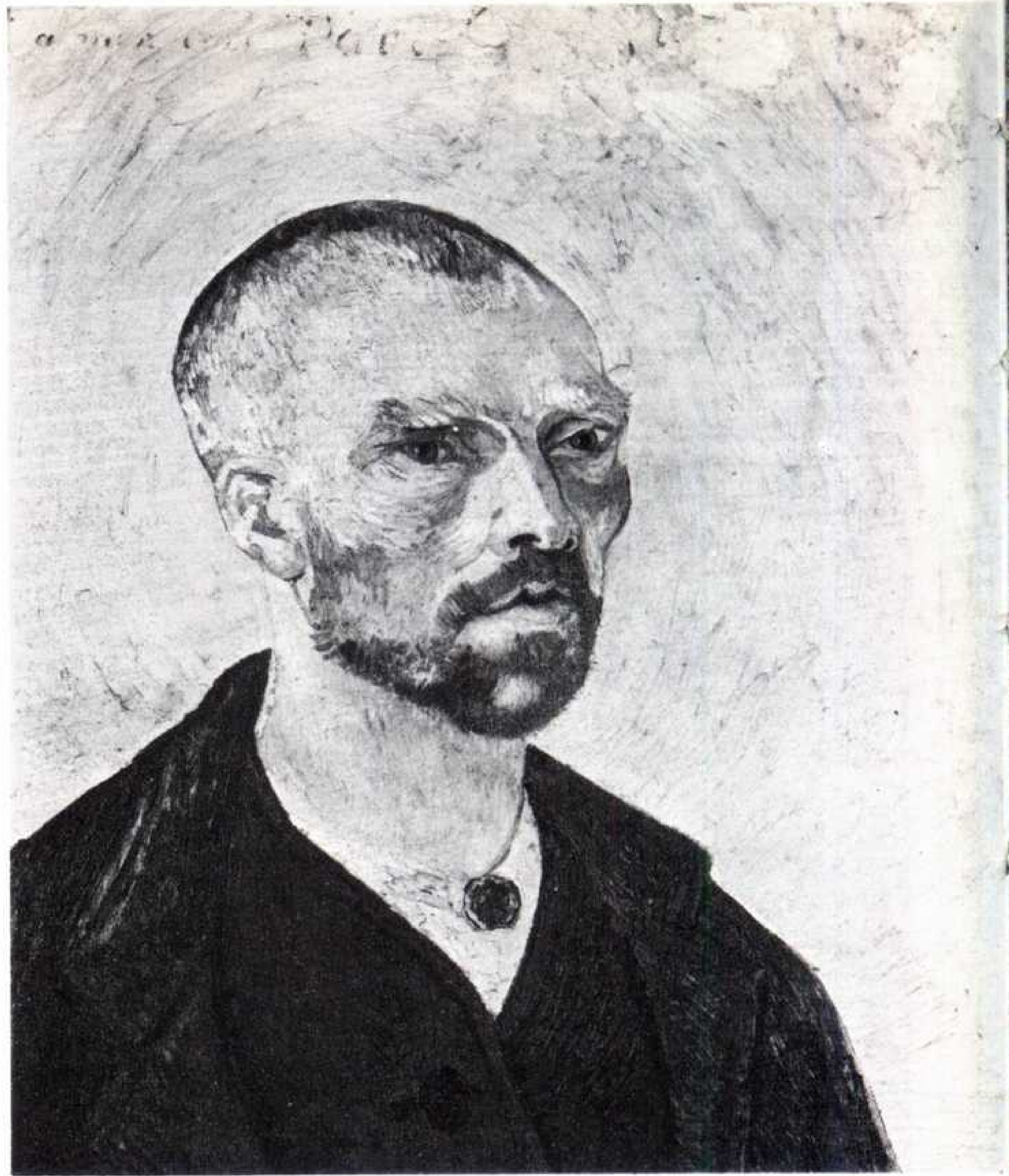
Durante el invierno de 1890-1, Gauguin se movió en los círculos simbolistas parisinos. Pintó retratos de Mallarmé y de Moréas. Aurier escribió su artículo sobre él.

Gauguin organizó una subasta de su propia obra en París y partió hacia Tahití en abril de 1891. Había ampliado su lenguaje pictórico gracias a su búsqueda constante de recursos nuevos, expresivos. Había creado un estilo de vida, una imagen del artista apartado, pero fuerte y productivo, una figura mesiánica. Además, había hecho gala de una inventiva ingeniosa en cuanto a la técnica y al empleo de los medios. En los doce años de vida que le restaban, seguiría desarrollando estos aspectos. Su influencia se hizo mayor en la década de 1890 y alcanzó su punto culminante en 1906 con motivo de la amplia exposición retrospectiva celebrada en el Salón de Otoño.

Seurat y Gauguin habían expuesto juntos en la última muestra impresionista de 1886. La siguiente ocasión en que sus obras aparecieron juntas en una exposición fue en Les Vingt, en Bruselas, en 1889. Eran los respectivos jefes de la vanguardia de París,cuyos caminos no volvieron a cruzarse después de 1886. (En realidad, el único contacto entre ellos había sido su interés mutuo por un manuscrito de un misterioso pintor turco de comienzos del siglo XIX: ambos lo copiaron, pero, cada uno de ellos subrayó aspectos diferentes.) Además, sus soportes críticos casi nunca coincidieron. (Fénéon oscilaba entre el cálido aliento a Gauguin ceramista y escultor, y la crítica bastante punzante de Gauguin pintor). Existía, sin embargo, una persona que los conocía a ambos y admiraba en grado sumo su obra, y que tomó muchos elementos de cada uno de ellos sin adscribirse totalmente a ninguno de los dos. Nos referimos a Vincent van Gogh.

La llegada de Van Gogh a París, en febrero de 1886, lo embarcó en un curso sobre «modernismo» que duró dos años. Pasó de una paleta de tonalidades sombrías, una paleta holandesa, a la paleta brillante, intensa del impresionismo; a continuación probó con el puntillismo, pintando con Signac y con los Pissarro; pero conoció a Gauguin en noviembre de 1887, se hizo amigo de Bernard y fue evolucionando hacia un estilo sintetista propio.

El día que partió de París hacia Arles, en febrero de 1888, Van Gogh visitó a Seurat en su estudio. Esa visita dejó en él una honda impresión. Evocaba el temperamento calmo y ordenado de Seurat; recordaba el impacto de los grandes cuadros que había visto en su estudio: *La Grande Jatte*, *Les Poseuses* y *La Parade;* reparó en sus colores, en su «punteado» (como solía llamar al puntillismo) y en su concepción enorme, monumental; se dio cuenta de que Seurat era un artista tan bien organizado que la productividad no constituiría jamás un problema para él. Por último, definió la posición de Seurat dentro de la vanguardia parisina como cabeza del «Petit Boulevard», expresión que para Van Gogh significaba los artistas más jóvenes, independientes (Gauguin, Bernard, Signac, Toulouse-Lautrec), frente a los del «Grand Boulevard» (Degas, Monet, Renoir y Sisley).



Autorretraro, de Vincent van Gogh; óleo sobre tela; 62,2×52 cm.; 1888. William Hayes Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts.

Durante su estancia en París, Van Gogh salió a la palestra. Su hermano, Théo, que dirigía una pequeña galería dedicada a los pintores modernos, compró obras de los artistas del «Gran Boulevard», y con menos frecuencia, las de los pintores del «Petit Boulevard». Entre estas últimas estaba el dibujo de Seurat *A l'Eden-Concert*, que actualmente se encuentra en el Rijksmuseum Vincent van Gogh, en Amsterdam. Haciendo suya la causa de los artistas del «Petit Boulevard», el propio Van Gogh organizó exposiciones en los lugares más insólitos, por ejemplo en un restaurante conocido como La Fourche, e intercambiaba cuadros con Gauguin, Bernard y otros.
Pero,una vez en Arles, quedó aislado del apasionante estímulo que era el mundo artístico de París. No siguió adelante de manera inmediata con el nivel de sintetismo que había alcanzado en la gran ciudad. Se percibe un relajamiento de las tensiones físicas y artísticas en las series de pinturas de huertos, puentes levadizos y trigales. Hasta agosto de 1888 no habría de alcanzar lo que podría denominarse un estilo auténticamente sintético. Tres cosas contribuyeron a ello. En primer lugar, puso en práctica una técnica simple «que tal vez no sea impresionista. Me gustaría pintar de tal modo que todo el mundo, al menos los que tengan ojos, pueda verlo». Y acerca de sus *Girasoles* (National Gallery, Londres), escribió: «Estoy tratando de dar con un manejo del pincel que no implique punteado de ninguna otra cosa, nada que no sea el trazo variado». En segundo lugar, comenzó a sentir que el impresionismo estaba demasiado restringido. En septiembre de 1888 escribió a Théo:

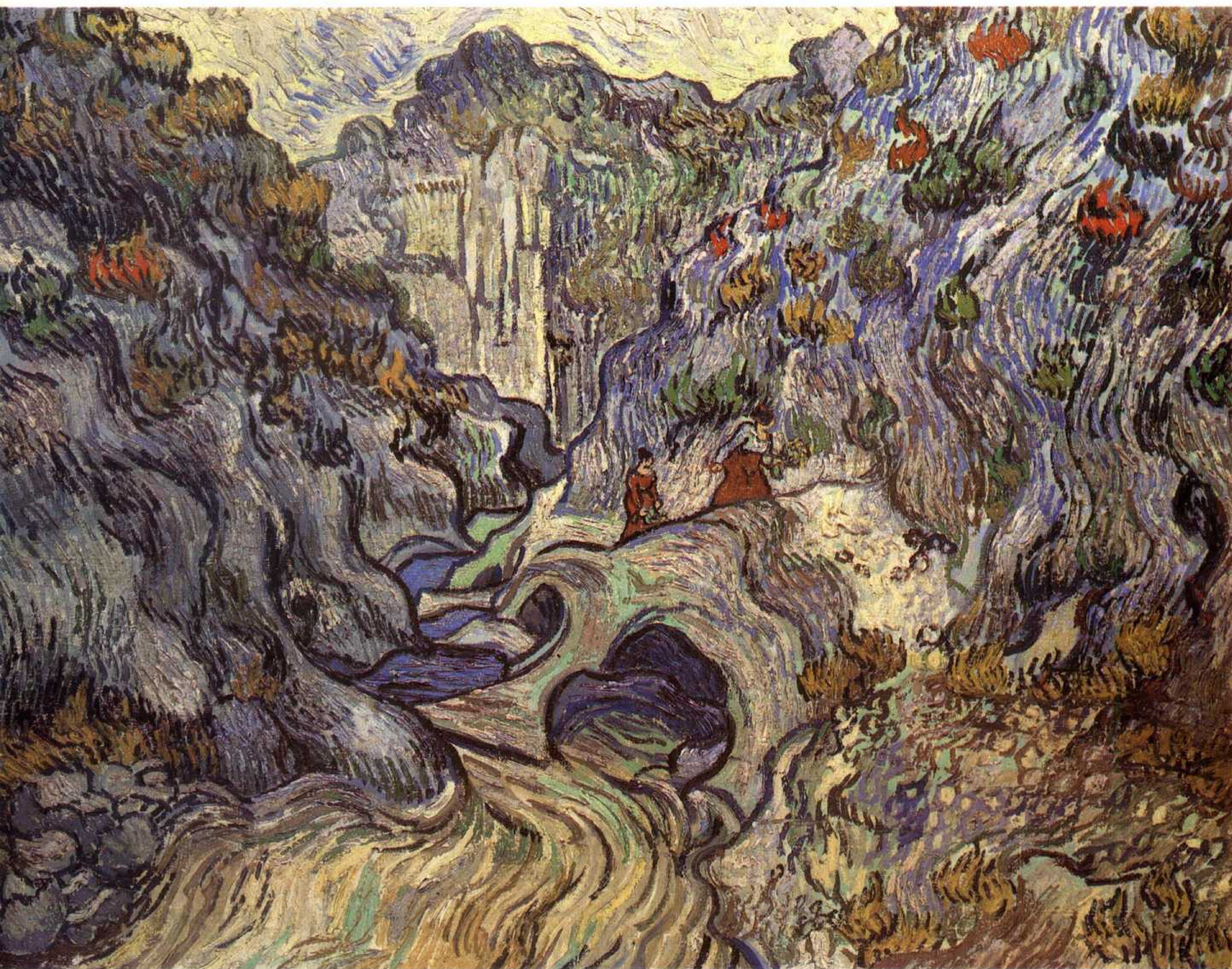
> Estoy volviendo más a lo que estaba buscando cuando vine a París. No sé si alguien antes que yo ha hablado sobre el color sugestivo, pero Delacroix y Monticelli, sin hablar de él, lo consiguieron. Pero debo volver adonde estaba en Nuenen cuando hice un vano intento de aprender música, tanto sentía ya las relaciones entre nuestro color y la música de Wagner. Es cierto que en el impresionismo veo la resurrección de Eugène Delacroix, pero sus interpretaciones son tan divergentes y en cierto modo tan irreconciliables que no será el impresionismo el que nos brinde la doctrina final. Por eso yo mismo permanezco entre los impresionistas, porque no te hace profesar nada ni te ata a nada, y siendo uno de sus miembros no necesito declarar mi fórmula.

En tercer lugar, una técnica simplificada y la explotación del color «sugestivo» dieron origen a interpretaciones simbolistas o incluso expresionistas. Sobre su cuadro *El café nocturno* (Yale University Art Gallery, New Haven), escribió:

> He tratado de expresar las terribles pasiones de la humanidad por medio del rojo y del verde. La habitación es rojo sangre y amarillo oscuro con una mesa verde de billar en el centro. Por todas partes hay un choque y contraste de los rojos y verdes más dispares, en las figuras de los pequeños gamberros, en la habitación vacía, tenebrosa, en violeta y azul...



Girasoles, de Vincent van Gogh; óleo sobre tela; 92×73 cm.; 1888. National Gallery, Londres.



Les Peiroulets: el barranco, de Vincent van Gogh; óleo sobre tela; 28,25 × 36,25 cm.; 1889. Museo Kröller-Müller, Otterlo.

Formando contraste con *El Café nocturno*, Van Gogh pintó otro interior en octubre de 1888.

> No es ni más ni menos que mi dormitorio, sólo que aquí el color debe hacerlo todo y, confiriendo con su simplificación un estilo más imponente a las cosas, habrá de sugerir el *reposo* o el sueño en general. En una palabra, la observación del cuadro debe ser un descanso para el cerebro, o más bien para la imaginación.

La estancia de Gauguin en Arles durante dos meses acentuó este proceso hacia la «abstracción». La imaginación, o más bien la pintura basada en elementos imaginarios, fue objeto de sus discusiones y de sus prácticas.
Van Gogh no logró jamás romper totalmente con la naturaleza, y por más simplificada que fuera su técnica, su simbolismo se basó en un contacto con la realidad. Expresó su visión por medio del retrato, del bodegón y del paisaje, en lugar de hacerlo a través de una serie programática de alegorías o de un conjunto de mitos reveladores por sí mismos.
En los últimos 18 meses de la vida de Van Gogh, primero en St.-Rémy, luego en Auvers-sur-Oise, la pintura fue en parte una forma de terapia. Sin embargo, siempre fue consciente de las implicaciones estilísticas de lo que hacía, de cuáles eran sus fuentes y de la relación de su obra con la que Gauguin y Bernard realizaban en París y Bretaña.

Además, sus cuadros pudieron verse en París. En el Salon des Indépendants de 1890, Gauguin pensó que uno de ellos era la obra más notable de la muestra. Escribió entonces a Van Gogh:

> Entre los que trabajan a partir de la naturaleza, tú eres el *único que piensa*. He hablado sobre ello con tu hermano y hay un tela que quisiera *cambiarte por cualquiera de mis cosas que tú escojas*. Me refiero a una que muestra un paisaje montañoso; dos viajeros muy pequeños parecen estar trepando en busca de lo desconocido. Hay en ella una emoción similar a la que se percibe en Delacroix, con colores muy sugerentes. Aquí y allá algunas notas de rojo, como luces, y el conjunto en una armonía de violeta. Es hermoso e impresionante.

(El cuadro en cuestión era *Les Peiroulets: el barranco*, actualmente en el Museo Kröller-Müller, Otterlo).

El pensamiento impresionista.—La noción del pensamiento y de la emoción, de las ideas y de la pasión expresadas realmente *en* y *por medio* de la pintura, señala la naturaleza abstracto-simbolista del pensamiento impresionista en 1890.

Y el propio Van Gogh toca el centro neurálgico de este pensamiento cuando, un mes antes de suicidarse, escribe sobre su retrato del *Dr. Gachet* (colección privada):

> Lo que más me apasiona —mucho, mucho más que el resto de mi oficio— es el retrato, el retrato moderno. Lo busco en el color, y seguramente no soy el único que lo busca en esta dirección... Me gustaría pintar retratos que después de un siglo semejaran apariciones a las personas que vivieran entonces. Quiero decir con esto que no intento lograrlo mediante un parecido fotográfico, sino por medio de nuestras expresiones apasionadas, es decir, empleando el conocimiento que tenemos del color y nuestro gusto moderno con respecto a él como una manera de llegar a la expresión y a la intensificación del carácter.

En el artículo de Aurier sobre Van Gogh (*Mercure de France*, enero de 1890), la intensidad de la expresión está asignada a una iconografía exageradamente simbolista. Tanto es así que Van Gogh no pudo por menos que protestar de su amor a la realidad, de su dependencia de la naturaleza y de su deuda para con otros artistas, así como de su admiración por ellos —Delacroix, Monticelli, Gauguin, y, sorprendentemente, el pintor académico Meissonier—, protesta que es al mismo tiempo una advertencia para el crítico dogmático que tiende a categorizaciones demasiado amplias y simplistas. Además, el exagerado entusiasmo de Aurier por los logros individuales de Van Gogh dio lugar a que el artista respondiera: «Lo que me alienta en mi trabajo es precisamente la sensación de que hay otros que están haciendo exactamente lo mismo que yo».

Es evidente que Van Gogh pensaba en Gauguin, Bernard y el Grupo de Pont-Aven más que en Seurat, Signac y los neoimpresionistas. Pero de todos modos, en 1890, la estilización de la línea y de la forma, las superficies monótonas y arbitrarias de color y la búsqueda de efectos emocionales exacerbados eran elementos comunes a la obra de Seurat, Gauguin y Van Gogh, por muy diferentes que fueran las formas en que los expresaba cada uno de ellos. Todos ellos habían partido del impresionismo, pero lo habían rechazado por su aparente falta de interés por la construcción pictórica, así como por la expresividad lineal y colorista. Todos habían rechazado su actitud estricta ante las fuentes artísticas alternativas y no haber conseguido explotar ni siquiera el potencial simbólico de la iconografía cotidiana. Los impresionistas habían empleado los grabados japoneses y la iconografía popular, pero Seurat, Gauguin y Van Gogh los explotaron más a fondo. Consultaron e incorporaron a su arte fuentes egipcias, clásicas y medievales.

Es notable, además, que compartiesen una profunda admiración por algunos artistas franceses del siglo XIX. Especialmente tres ejercieron una enorme influencia sobre ellos: Delacroix, Millet y Puvis de Chavannes. A comienzos de la década de 1880, Seurat y Van Gogh se sintieron muy impresionados por el ejemplo de Millet; tampoco Gauguin se sustrajo a esta influencia por entonces, pero en él resurgió al parecer el interés por este artista entre 1889 y 1890, como le sucedió a Van Gogh con su serie de copias pintadas según Millet. Delacroix influyó de una manera decisiva sobre la formación del joven Seurat; Van Gogh descubrió a Delacroix en 1885 y nunca dejó de admirar su empleo del color «sugerente»; también Gauguin expresó su admiración por este pintor en sus cartas y en las copias dibujadas y pintadas que hizo de él. Las composiciones simples pero sutiles de Puvis de Chavannes, así como su combinación de lo antiguo y lo moderno, fueron una influencia constante sobre la obra de los tres postimpresionistas.

Como es natural, las experiencias e influencias compartidas hicieron que hacia 1890 compartiesen cierto estilo. En la obra de los tres estaba implícita la posibilidad del Art Nouveau. El hecho de que los tres expusiesen con Les Vingt en Bruselas contribuyó a las primeras manifestaciones del Art Nouveau en Bélgica. La aparición de pequeñas exposiciones periódicas de vanguardia, tanto en Bruselas como en París, y la fundación de Les Vingt y del Salon des Indépendants en 1884, dieron fuerzas al neoimpresionismo. También cambió la forma en que los críticos hablaban sobre el arte. En su correspondencia, Fénéon y Seurat, Aurier y Van Gogh, Fénéon, Aurier y Gauguin se enfrentaron a un lenguaje en permanente cambio que era preciso aclarar y definir. De ahí surgió parte del pensamiento esotérico y de la escritura crítica que ha llegado a caracterizar a la crítica de arte «moderna». Pero de ahí surgieron también las cartas «abiertas», reveladoras, de Van Gogh y de Gauguin; reveladoras no sólo de lo personal y lo psicológico, sino, sobre todo, en la discusión de los problemas pictóricos, de los procedimientos técnicos y de las fuentes artísticas. Esta profusión de comentarios creativos sobre la obra que estaban creando es lo que establece, además, una distinción entre las cartas de Degas, Monet y Renoir y las de Gauguin y Van Gogh.

A veces, el término postimpresionismo se aplica también a la obra de artistas cuyo estilo fue creado fuera de Francia, por ejemplo James Ensor (1860-1949) en Bélgica y Ferdinand Hodler (1835-1918) en Suiza. Y después de la exposición sobre postimpresionismo organizada por Fry en 1910, podemos hablar de un postimpresionismo inglés en la obra de Vanessa Bell (1879-1961), de Duncan Grant (1885), del Grupo de Camden Town, fundado en 1911, y del Grupo de Londres, fundado en 1913.

Para mayor información:

Herbert, R.: *Neo-Impressionism*, Nueva York (1968). Loevgren, S.: *The Genesis of Modernism*, Estocolmo (1959). Rewald, J.: *Post-Impressionism, from Van Gogh to Gauguin*, Nueva York, (1956). Roskill, M.: *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle*, Londres (1970). Bowness, Alan: *Gauguin* (Círculo de lectores, Barcelona, 1977). Goldwater, Robert: *Paul Gauguin* (Labor, Barcelona, 1964). Chasse, Charles: *Gauguin sin leyendas* (Labor, Barcelona, 1968). Cogniat, Raymond: *Gauguin* (Argos, Barcelona, 1965). Ulrich, Hennig: *Gauguin* (Barcelona, 1959). Gogh, Vincent van: *Cartas a Théo* (Barral, Barcelona, 1981). Fonti, Daniela: *Van Gogh* (Sarpe, Madrid, 1982). Ménigault, Remy: *Vincent van Gogh* (Laia, Barcelona, 1976). Cabanne, Pierre: *Van Gogh* (Daimon, Barcelona, 1980). Cogniat, Raymond: *Van Gogh* (Argos, Barcelona, 1962). Costa Clavell, Javier: *Van Gogh. Cézanne* (Barcelona, 1974).





ÍNDICE DEL VOLUMEN VI

Vegetación tropical (Gauguin). National Gallery of Scotland, Edimburgo.



Madame Rivière (Ingres). Louvre, París.

ÍNDICE TEMÁTICO



Arlequín galante (Watteau). Wallace Collection, Londres.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES







6

DEL ARTE

sarpe